Doina Uricariu
ECORŞEU RI

Q Scanned with OKEN Scanner

DOINA URICARIU

ECOR?EURI

¿vu ¿¿wui)

AO -ry-v^ JH'ndrfJtC'

tchb. C **^¿C»M4** ¿MÎîTZÈTAZ *JM.* **—**

wKi^nvHA *cu^fiAtiuJl A.cclta^*

£.CCr/l^(zf eli^

ck* Zq *Ctatci 4i' CÎuta
)

Q&; Scanned with OKEN Scanner

DOINA URICARIU

ECORSEURI

STRUCTURI ŞI VALORI ALE POEZIEI ROMÂNEŞTI MODERNE

CARTEA ROMÂNEASCĂ
1989

Q Scanned with OKEN Scanner

LECTURI ÎN ECORȘEU: INDIRECTA SIMILITUDINE

Q Scanned with OKEN Scanner

ECORŞEUL – O VIAŢĂ SUBTERANĂ A LECTURII

O viată subterană se descoperă. Subtilă ca circulaţia sîngelui prin artere dar mai autentică decît mirajul globulelor, decît fumul atomilor în <lîsoluţie. Nu vreau să vorbesc despre lucrul orb al ţesuturilor, procesul asimilării şi al refuzului. Ci despre o halucinaţie, despre pasul de lup care ameninţă în cercuri elastice, ostile, deznădăjduite, cum ondulaţiile apei.

Corpul îşi continuă jocul de astru indiferent: de la dreapta la stingă pendulat cu beţie. Iluzia libertăţii, mitul prea iubit al omului a plecat din acest simulacru de mişcare dezlegată.

EMIL BOTTA

SURIZĂTORI JUPU1TOR! $1 JUPUÎŢ1

Să ne gîndim la dorinţa pe care-o trezeşte ecorşeul \ prin intervalul dintre epidermă şi trup pe care-l creează, prin violenta separare a miezului de coajă. Şansa lecturii, ce se consideră pe sine un ecorşeu al operei, este să păstreze mereu un contact viu cu tot ce ţine de corpul şi corporalitatea limbajului artistic exercitînd un mod de a citi violent sau prin violentare fiinţa jupuită, pe viu a textului. Separarea aceasta este seducătoare, prin ea însăşi, înscenînd o tensiune a dorinţei. După Blanchot, „dorinţa este însăşi separarea care se face atrăgătoare, este intervalul ce devine *sensibil,* absenţa care se reîntoarce la

O Scanned with OKEN Scanner

prezenţă, este această întoarcere în care, atunci cînd totul a dispărut, în adîncul nopţii, dispariţia devine desime a umbrei ce face mai prezentă carnea şi prezenţa devine mai grea şi mai străină, fără nume şi fără formă, şi pe care n-o poţi declara nici moartă nici vie, de unde îşi trag adevărul toate echivocurile dorinţei". între *textul operei, transformat într-un ecorşeu,* predindu-se comentariului ca o fiinţă jupuită de epiderma multiplelor sensuri, şi *textul critic, la rîndu-i un ecorşeu,* faţă de ceea ce va fi fost trupul viu al lecturii, înainte să devină mulaj ori carne vie, se naşte o dublă dorinţă şi o dublă separare, un interval dublu, sensibil şi o dublă absenţă-prezenţă, căreia îi urmează o dublă reîntoarcere la prezenţă. E vorba de o trecere a umbrei (a reflectării) într-o carnalitate (realitate) mai grea şi mai străină, care este mai mult decît comentariul, dorinţa comentariului, pulsiunile ei fără nume şi fără formă. Două ecorşeuri stau faţă în faţă, opera lăsîndu-se citită (copiată) şi comentariul operei lăsîndu-se parcurs, cercetat de însuşi corpul operei jupuite.

Emanciparea pe care trebuie sa şi-o asigure ambele mulaje (ori fiinţe „de carne vie") pentru a plăsmui o scriitură viabilă, este imensă. Cea mai importantă se referă la respingerea condiţiei de material didactic.

Nici mai amplul ori mai restrînsul citat, împlinind ecorşeul lecturii, şi nici comentariul critic încheiat, în- făţişîndu-ni-se ca un mulaj a ceea ce reprezintă înţelegerea *turnată* a unei intuiţii (urmărită pînă la ultimele ei consecinţe, precum traseul unui nerv, ori joncţiunile unui ligament) nu merită să eşueze câ simulacre anatomice, fie ele şi critice.

Ecorşeul critic la care ne gîndim, practicînd acest joc antidogmatic, al speculaţiei libere, nu are nimic din lecţia de anatomie rigidă, ori din disecţia meticulos-şco- lareasc㠎l ne-a fost sugerat de imaginile trecute în revistă de Roger Caillois [2] pentru a demonstra imixtiunea vicleană a fantasticului în ilustraţiile vechilor lucrări de medicină şi chirurgie. Există în desenul lor un mod de a comunica informaţii ce amestecă tenacitatea

Scanned with OKEN Scanner

şi scrupulozitatea cu ambiguitatea compoziţiei şi discreţia .misterului. Scheletele şi oamenii jupuiţi apar în situaţii degajînd familiaritatea şi naturaleţea fiinţelor vii, mod de a pune deşertăciunea morţii în paranteză. Aceste trupuri nu sînt lipsite de sensibilitate şi, în ciuda supliciului ori inerţiei pe care-ar fi normal să le afişeze, se comporta familiar, firesc, neacordînd nici o importanţă situaţiei ce ar fi trebuit sa le împiedice să acţioneze cu atîta dezinvoltură. Mandino de Luzzi, la începutul secolului al XVI-lea, înfăţişează într-o gravură un om în picioare ce ne ajută amabil să vedem mai bine unde se află inima, îndepărtîndu-şi, de o parte şi de alta, pielea de pe piept, cu aerul că n-ar simţi nici o durere. Un altul, înfăţişat de Julius Casserius, într-o serie de *Tabulae Anatomicae* din 1527, ne arată vintrele, ramificaţiile nervilor şi ale vaselor de sînge, ridicîn- du-şi pînă Ia bărbie, ca pe un veşmînt, pielea pînte- cului. Peisajul-fundal al acestei imagini ce-ar trebui sa ni se pară înspăimîntătoare are seninătatea unei *Bune- vestiri.* La fel, nici o emoţie nu cutremură chipul şi corpul Sfîntului Bartolomeu, reprezentat de Michelange- lo, în *Judecata de Apoi* ca un Preafericit[3], ţinîndu-şi pielea în care nu apare chipul lui, ci al pictorului, ca şi cum ne-ar preveni că aceasta nu e propria lui reprezentare, ci modalitatea artistului de a-l înfăţişa.

Într-un tratat de disecţie de la 1543, *De dissectione partium corporis humani,* Charles Etienne ne înfăţişează un bărbat cu partea superioară a trupului culcată pe-o masă, în aşa fel încît să vedem, din faţă, secţiunea transversală a creierului, cu lobii şi circumvoluţiunile scoase la iveala prin îndepărtarea bolţii craniene. Nimic din mişcarea trupului nu trădează „martiriul“ sau nefiinţa şi nici măcar efortul unei atari poziţii nu chinuieşte acest trup relaxat, arătîndu-şi creierul ca pe o „grădină suspendată” şi ţinînd cu propria-i mînă planşa-legenda. Atitudinea decontractată, uneori cochetăria şi poza, alteori destinderea şi demnitatea şi mereu o anumită ţinută relaxată, surîzător-indiferenta în faţa supliciului şi a nefiinţei, par sa instituie implicit nişte reguli ale cunoaşterii. Ele sînt legate de o obligatorie înscenare, de o teatralitate necesară în orice exacerbare a inves

tigaţiilor. Regia ni se impune şi din imaginea cu un om jupuit a Iui J. Vaiverde. Bărbatul ce-şi ridică pielea ca pe o masca- trofeu, în care abia de se mai recunoaşte, ţine în mina cealaltă chiar unealta cu care şi-a desprins epiderma, într-o poza

Scanned with OKEN Scanner

exprimînd asumarea unui rol, o arătare impecabilă de sine. într-un poem al lui Emil Botta, tipărit în 1939, în ciclul *Solie*, fără titlu [Cade piatra, copacul cade], există un asemenea tip de ecorşeu, reprezentat „printre verbine", ca şi imaginile anatomice la care ne-am referit, puse să evolueze printre norişori, în grădini, trăind condiţia lor de exponate pentru cultură, în plină ecloziune naturistă. Important este că tocmai ecorşeul va fi imaginea preluată pentru un poem scris în 1969 (după treizeci de ani), intitulat sarcastic *Folclor. Acestea* sînt versurile din 1939 :

> Uite, harta, sfîşiată-i bine: inima la sud printre verbine..
> Şi nordul, vai, nordul nu mai e I ‘ Fruntea-i sub ce zodie.

Şi ecorşeul păstrat pentru finalul poemului *Folclor:*

> Uite harta, sfişiată-i bine, inima la sud, în rubine, doar nordul, vai, nordul nu mai e.

Trebuie sa reţinem, însă, şi sensurile dezvoltate în *Folclor*, unde ecorşeul fiinţei, comparat cu o hartă geografică, nu face decît să accentueze diferenţa, minciuna unor identităţi contrafăcute, mistificarea la care e supus un privitor ignorînd atlasele, şi care ar putea să ia bietul şi jerpelitul curs al Amaradiei drept afluent al Tamisei. Pentru orice scenariu comparatist, fie el mai mult sau puţin academic, lectură ca ecorşeu (şi chiar infidelitatea lecturii, complăcîndu-se în exerciţii de nea- semănare), „cearta" din poemul *Folclor* e un semnal şăgalnic de alarmă, invitîndune la necesara circumspecţie faţa de jocurile analogiei. Multe asemănări pot să exprime doar un primitivism al gîndirii neajunse în faza diferenţierilor:

Şi venii Amaradia, , . jerpelita apa Amaradia,' nespălata de pe la noi * ,
' în păduchiosu-i suman lichid:
Alunei ani dat * , ,
cu strigatul de pămînl. ţăndări făcîndu-l : nu oşti
afluont al Tamisui,
• se ramifică ea,
.dar tu nu eşti lămurea , ■
din trunchiul ci • .
Amaradio, mincinoase, grandioaso în urni li late.
Oh, ştiu şi eu geografie de trei parale, « .
am.şi eu atlase, tratate. . • •• • de geografie.
Uite harta, sfîşiatăd bine, inima la sud, în rubine,. > •
doar nordul, vai, nordul nu mai e.

Lcorşeurile aduse de Roger CaiHois „în inima fantasticului", pentru ambiguitatea., instaurată, între cunoaştere şi mistificare, între .ştiinţă. artă, ne impresionează prin luxurianta splendoare şi orgoliul cu care sc expun. O impecabilă meticulozitate a redării anatomiei transformă-lăuntrul fiinţei, adus în afară într-un costum, eliminînd orice, durere a spintecării pentru? a reliefa mai ales armonia ţesuturilor Seninătatea miraculoasă a fiinţei ce aboleşte nefiinţă, expun în d-o ca pe o iluzie la care consimte să participe, pare o mostră graţioasă, exorcizînd astfel orice impact al morbidului şi monstruosului. Asemenea imagini resping, prin calitatea lor de ecorşeuri vii, ispita pozitivistă a anato- miilor, instrumentând corpul operei, – fără viaţă, – pentru a-l supune învăţării şi copierii lui – în starea rigidă a prăfuitelor materiale didactice. Vivisecţia la care participă trupurile pe care Ie analizăm e o auto- disecţie complice, practicată cu farmecul şi eleganţa unor corpuri ce sînt părtaşe, astfel, la propria lor cunoaştere, curioase sa se examineze în timp ce noi le examinăm. Aceste ecorşeuri par avide să se înţeleagă, pe măsură ce ne oferă, asemeni unor amfitrioni, ospi-. talitatea şi privilegiul de a participa la un spectacol al fiinţei, plăcut, lipsit de suferinţă. Nepăsarea ecorşeului

faţa de condiţia lui de „mort-viu”, aerul somnolent- distrat, graţios-morbid ai unor asemenea imagini, în care „ştiinţa veselă” îmbrăţişează visul, sînt regăsibile într-un poem scris de Emil Botta, Jîn 1934, intitulat sugestiv *Dispariţie.* Vocea inconfundabilă din *întunecatul April* e anunţată de acest poem, al cărui final, din nou ecorşeul, e preluat într-o poezie *Distratul,* aflată în ciclul *Vineri. Dispariţie* desenează remarcabil confluenţa dintre vis (viaţa subterană a imaginarului) şi ecorşeu (viaţa subterană a fiinţei, ca Natură şi Cultura) :

> în raiul somnului zac păduri, izvoare şi munţi, uriaşi în rugăciune, [...]
>
> Hoţii pătrund aici prin chei mincinoase clipind viclean, fluturi orbi de lumină. Valea jefuită se deşteaptă (...]
>
> în peştera somnului aluneci distrat, visători fanatici ca melcii te sugrumă. Degetele fes alene pe spinii oaselor o *piele* de spuma, (s.n.) [...]

În *Distratul,* amintindu-ne de miraculosul lui Lewis Caroll din *Alice în ţara minunilor,* ecorşeul („pe spinii oaselor”) e pus în umbră de „pielea de spumă“ ce-l acoperă. Ca „un frumos vestmînt”, dar mai ¿ales ca o mască, ascunzînd coborîrea în nefiinţă, „pe valuri mor- mîntale” :

> Dar vino, revino distratele, fermecatele, în casa broscuţei, în bordeiul de humă, vino tu purtînd pe *spinii oaselor o piele de spumă,* (s.n.) un frumos vestmint. Vino tu agale pe valuri mormîntale.

Poemul *Mineral* din 1932 schiţează un ecorşeu în flăcări, vădind combustiile vieţii subterane, reprezentată, din nou, în relaţie cu somnul („Afluentul nervos, rădăcinile somnului”) şi cu „uraganul visului” aprin- zînd „roza sîngelui” :

Afluenţii! nervos, rădăcinile somnului au deschis uraganul, roza sîngelui undeva, prin căinări,
prin *parcul de loc al arterelor*.

Ecorşeul plastic sau liric e regăsibil în actul critic ori hermeneutic ce refuza să abolească privilegiul vieţii şi al fanteziei, antrenînd analiza, comentariul şi „legenda" operei literare într-un soi de compoziţii sugestive şi dezinvolte de tipul celor cuprinse într-o *Musculorum Tabula, Physica sacra* ori *Tabulae ana- tomieae.*

LECTURA CA ECORŞEU

Analizată pe paradigme, privită cu ochiul complice-măritor al citatului relevant, pozînd pentru *studii* insolite, asemeni *Husarului* (ecorşeu desenat de Pietro Berretini într-o postură de aparat, ţinîndu-şi scutul ce reprezintă la rîndu-i bustul-ecorşeu al unui bărbat), opera ni se oferă ca un corp viu. Pentru a nu se simţi traumatizat de imixtiunea cunoaşterii ce-o diseca, trupul -creaţiei are aerul că decupează singur din sine ceea ce noi am vrea să cunoaştem, oferindu-se cu nonşalanţă, familiaritate şi curtoazie, ba chiar afişînd o voluptate a pozei ce doreşte să-şi seducă privitorul. Actul seducerii se desfăşoară în ciuda intimităţii terifiante ori indecente. Textul îşi arată viaţa subterană, măruntaiele fiinţei. Se lasă jupuit de pielea ce asigura inviolabilitatea pudorii. Ecorşeul eliberează chiar impudoarea lecturii, provocînd-oi, dar salvînd mereu, concomitent, firescul cunoaşterii. Privind ecorşeul operei, criticul nu rămîne prizonierul unui inventar de elemente inerte. Transformînd opera unui scriitor într-un ecorşeu după care încearcă să înveţe anatomia şi viaţa subterană a unui alt scriitor, el practică un comparatism de tip abisal, iar nu mimetic, şi poate fi condamnat oricînd pentru ireverenţă. Căci de cînd s-a pomenit sa

Scanned with OKEN Scanner

tratam valorile cîi pe nişte planşe pentru înţelegerea şi aprofundarea altor valori, nu neapărat egale sau similare ? Poate părea de aceea insolent şi teribilist (există o adolescenţa imberbă şi studioasa a lecturii), cită vreme cotrobăie prin «vintrele» scriiturii, urmărind arborescenta «nervilor», textura «muşchilor» şi palpitul sîngelui, în fine simetria «vertebrelor» şi mereu acest schelet viu, în mişcare ce susţine camali- tatea limbajului. El priveşte o anatomie mobilă, colocvială, participînd, chiar ea, la secţiuni în fiinţa scriiturii. Oricît de radicale şi de violente ar fi, mergînd pînă la „jupuirea de viu“, studiul osteologic, decapitarea ori amputarea discursului, aceste calme şi surîzatoare disecţii, nu ştirbesc nimic din seninătatea şi ironia pe care ne-o acordă fiinţa de hirtie. E exemplar aerul ser- viabil-nepăsător al textului ce se oferă lecturii. Poemul se lasă tranşat de opţiunile noastre, cu siguranţa vieţii, creind iluzia abolirii ei momentane pentru a-şi potenţa însăşi vitalitatea, ameninţată de indiferenţă şi poncife.

Dacă pielea smulsă de pe trup va fi fost ziua lui, ecor- şeul poate să releve noaptea fiinţei, umbra şi abisali- tatea. Un corp (un text), ţinîndu-şi pielea în mînă, resuscită prin această dezinvoltură insolită, o emancipare de sine, punîndu-se în raport, sub semnul unui non-raport şi al unei scindări, cu acel în *afară* neatins, pînă la cruda desfoliere, decît de epiderma fiinţei (textului). A pune în contact în *lăuntrul* textului – ecorşeul lui – cu un în *afară* ce-l scrutează fără răgaz, e gestul ce asigură actului critic acea libertate de spirit, rîv- nită şi promovată în *Ştiinţa veselă* a luij Nietzsche. Aici corespondentul ecorşeului' uman pare să fie peştera. Libertatea spiritului e înţeleasă ca un exerciţiu al păstrării echilibrului pe coarda unor posibilităţi imperceptibile, culminînd în dansul pe buza abisului[4]. Straniul raport ce se stabileşte, atît de familiar cu ceea ce nu se lasă locuit – ecorşeul – în timp ce pielea se lasă locuită de el, astfel umplîndu-se şi rămînînd vie (spre deosebire de pielea umplută de paie a păpuşilor sau de aceea întinsă peste un corp îmbălsămat) e un raport ce ne exclude fără încetare, El măsoară tocmai puterea şi suveranitatea actului critic şi hermeneutic, posibi-

ULiţile lecturii. Lipsit de pielea care ne da prima certitudine un corp frumos sau urii, bcitrîn sau tînăr depăşind primul şoc în faţa nudului, ca opera sau rit al adevărului gol sau al goalei minciuni ce ni se aratei, ecorşeul textului ne eliberează mai uşor de dorinţa aîiarii unui sprijin ori certitudini imediate, atră- gîndu-ne spre acest hăţiş al launtrului, ce ascunde atî-

tea taine. Supliciul.firesc ia care-l supunem ne obligă O să delimitam precis *ecorşeul critic dc anatomia criticii,* pentru că e vorba de cu totul altceva în acest contact $^{cu}{}_{w}{}^{u}$? ^{cor}P viu, jupuit de ceea ce-i asigura o etichetare grăbita, sub semnul unei estetici a realismului sau expresionismului, ş.a.m^d. Nici vorbă de „lecţia de anatomie" rembrandtiană, de acea horă de priviri în jurul trupului inert, supus unei pedante lecţii-disecţii.

Prin ecorşeul critic, cunoaşterea traversează vesel riscul absolut al morţii, acel exces de suspiciune şi suferinţă, renăscînd mai sensibilă, mai acerbă, posedînd un gust mai rafinat al jubilaţiei, o inocenţă secundară mai periculoasă în bucurie[5]. Esenţial pentru ecorşeul la care ne-am referit este aerul lui artist. Toate aceste *Tubul ac anatomicae* şi *Phvsica sacra* au o cuceritoare forţă plastică şi poetizantă. Neaşteptatul contact cu o anatomie artistă, vizionară, lirică, ne seduce, decizînd asupra noastră, trezindu-ne dorinţa de a descoperi mereu noi lumi ale textului lăuntric, chiar organul tăcerii lui, învăţîndu-ne, obligîndu-ne, provocîndu-ne să ne înălţăm, privirea şi mîinile spre noi contururi şi contu- [1] rări. Dăruindu-ne mereu unui risc al limitei, edificînd noi concepte şi chiar un dincolo de concept, *lectura operei cu ecorşeu* şi *ecorşeul lecturii* multiplică gradele adevărului şi mai ales amplitudinea suportării acestuia, pînă la insuportabila gîndire a întoarcerilor, a străbaterii întregului cerc hermeneutic şi relansarea unor noi doze de adevăr. Critica devine astfel din cunoaştere creaţie şi, prin creaţie legiferează o noua voinţa de cunoaştere şi de creaţie. Tipul de efracţie pe care-l realizează ecorşeul, o efracţie a adîncului şi o declinare a lui precum în celebrul poem al lui Mallarmé, *Déclinaison de T abîme,* este esenţial pentru o dialectică a gîndirii şi voinţei interpretative, care nu se reduce doar a

gîndire şi la voinţa. Pericolul acestor experienţe riscante şi excesive în care viul poate să dispară, dimpreună cu adevărul pe care-l instituia, devenind din adevăr o ficţiune sau o fabulă critică, un vis sau chiar un coşmar, nu îndreptăţeşte renunţarea, ci ne obligă la o atenţie hipertrofiata, atingînd orizonturi microscopice^ dar şi exorbitant de largi. Lectura nu poate întîrzia lîngă un *aici* şi un *acum* al operei, nefiind definitorie şi prezentă, decît în măsura în care valorifică un

acolo şi un *atunci* al ei, un *departe* pentru ceea ce nu poate ramine numai *aproape,* o *distanţă* pentru ceva ce nu poate sucomba în proximitate. Lectura ca ecorşeu are meritul de a ne aduce aminte faptul că ceea ce poate fi gîndit este cu siguranţă fictiv, într-un sens în care realul e fictiv, atragînd după sine eliberarea de orice dicotomie şi decizie ultimă, evidenţierea unui univers al artei care este un *altceva* al limbajului, un *alt fel* al rostirii, ireductibil la o unitate dătătoare de pace şi acalmie. Lec- tura-ecorşeu caută opera, adîncurile ei aduse la suprafaţă, pentru a-şi cuceri o nouă adîncime. Ea nu rîvneşte fericirea acelui repaos, instalat după învăţarea şi cunoaşterea anatomiei textului, stilului etc. Ştiinţa veselă şi tragică pe care ne-o procură ecorşeurile, a- ceastă cunoaştere mobilă şi alegră, presupune o esen- ţiala înţelegere a modului în care respiră o anume operă şi a spaţiului deschis de posibilităţile ei de eschivă. Ea pune în relief o eliberare a stilului, a stilului care proclamă în egală măsură viaţa şi scriitura, dar mai ales scriitura ca existenţă deplină şi inconfundabilă a limbajului.

NOTE

[1] Ideea de a privi lectura ca un ecorşeu al operei a fost formulată în volumul nostru *Apocrife despre Emil Botta* I, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1984, unde susţineam posibilitatea de a privi fragmentul unei opere sau o scriere aparţinîndu-i ca c corşeu. *Elogiul ipocriziei* poale fi cercetat ca un ecorşeu revela- toriu pentru cunoaşterea operei emilbottiene. Dintotdeauna fragmentul ni s-a propus ca o propedeutică a întregului. în fond, toate „măştile" din poezia Iui Emil Botta pot fi citite ca pielea jupuită pentru a se obţine ecorşeu 1 propriu-zis. Masca dezvăluie astfel esenţa. Şi ecorşeul asigura un incognito. Printr-o impersonalizare a lăuntricului. Oricum, citatul revelator – ecorşeu sau fragment

de ecorşeu —. evidenţiază acea ipocrizie a textului de a se lăsa studiat numai prin morgile lui „vii”, prin asemenea anatomii expuse ostentativ cu nonşalanta unor trupuri în viaţa.

[2] Roger Caillois, Au cocur *du iunlastique,* Editions Gallimard, .1905, traducere în limba română apărută la Editura Meridiane, Bucureşti, 1971.

[3] Roger Caillois, *cd. cit.,* trad. românească, p. 64.

[4] Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir, ed.* CoIIi-Montinarî, tome VI, Paris, Gallimard, 1907, p. 233.

[5] *Idem, ibidem,* p. 18.

Qg Scanned with OKEN Scanner

C-da 217 coala 2

LITERATURA EXPERIENŢELOR.
EXPERIENŢA LITERATURII

Este cuminte, este un act caritabil să-mi a- mîntesc de ritmuri, de succesiunea în ordinea aritmetică a fenomenelor. Aţi spus, şi este o plăcută surpriză: în *trecutul apropiat»* Eu, avînd parcă preştiinţa haosului, predilecţia vădită pentru dezordine, pentru gînduri-epavă, eram înclinat să spun: an 1929, în viitorul apropiat.

Da, în 1929, eram la Cluj. Şi *St roia ultimă* – era de fapt – prima strofă, şi anunţa fuga, preludiul, periplul, care începea.

EMIL BOTTA

Sînt zugrav, pictor, fie şi pictor sărman. Şi pictam cu stîngâcia pe care doar zelul meu în- dirjit o întrecea, pictam o grotă, intrarea într-o grotă. Săpam greu, asudat de sîugele rece ca gheata. Săpam în stînca uriaşă. Penelul meu de pictor devenise un instrument greoi, un tîrnăcop rudimentar. Şi aşa, am înlăturat stincăria şi am pictat intrarea în grota. Apoi, împlinind un ceremonial, m-am înclinat respectuos în fata lunii, în faţa soarelui, şi am intrat în grota pe care o pictasem, în propriul meu tablou, atent iiind să nu iau vopseaua. Şi din acea clipă nimeni nu a mai ştiut de mine. Tot eu, scriind *Întunecatul April* am^ intrat în pădure, m-am pierdut în labirintul, în dedalul pădurii şi nimeni nu a mai ştiut de mine.

EMIL BOTTA

Scanned with OKEN Scanner

„DUPĂ EXEMPLUL LUI KIERKEGAARD”, CUM SCRIA MIRCEA ELI ADE...

Evitmd ceea ce s-ar nunii identitatea rănită, fărîmi- Iª.,, ª operei, nu putem desprinde procesul genezei stilului şi universului lui Emil Botta dintr-un spaţiu al creaţiei mai general, ce a contribuit cu siguranţă la contigui area propriei personalităţi. Emil Botta face parte din *Momentul 1Q33,* cum l-a numit G. Călinescu în *Istoria,* sa El a intrat în literatură dimpreună cu a- ceastă nouă generaţie, hrănită de o filosofie a neliniştii şi aventurii 2 Miza noii generaţii a fost „literatura experienţelor“, lucru pe care ni-l demonstrează nu doar, cărţile ce vor apărea de-a lungul deceniului patru, ci şi mărturisirile de credinţă, care le-au însoţit, mai mult, jurnalele exponenţiale pentru această epocă, indiferent de perioada cînd au fost tipărite. Din *Les Promesses de l'équinoxe,* jurnalul lui Mircea Eliade se conturează limpede legătura aproape exaltată, cu adinei motivaţii intelectuale, ce a existat între filosofía şi literatura anilor ’30, legătură interesînd toate palierele cunoaşterii ce-şi propunea *complectudinisrnul,* resuscitînd, în plin secol XX, un program de Renaştere. *A 1'exemple de Kierkegaard,* capitolul VII din *Promesses de l'équinoxe* [4], aşază mutaţiile spirituale şi existenţiale specifice’, sub semnul lui Kierkegaard şi lucrul acesta confirmă certitudinea noastră privitoare la influenţa exercitată de filosoful danez asupra lui Emil Botta. Trecuse un secol de cînd danezul „se încurcase cu poeţii şi alţii de teapa asta[11], luîndu-şi un aer *ioppişhly* cum nota în *Jurnalul* început în 1834. Sarcasmul purtat prin cenacluri literare, precum bastonul şi ochelarii cu ramă, ca O modă a sufletului bravînd, şi extraordinara artă a conversaţiei rodiseră de-a lungul secolului ce trecuse. Marea lecţie a autorităţii fragmentului *(Miettes philosophiques) se* impusese, nu din pricina incapacităţii spiritului de a umple spaţii largi, ci din nevoia de a proteja fulgerul gîndirii, lumina evoluind prin sincope, lumină-cutremur, lumină-bi ci, iar nu fundal sau nimb dăruit unor acalmii şi seninătăţi tutelare. Lum na prăpastie, lumina-falie a spiritului este aceea care-a impus fragmentarismul gîndirii,v înălţarea şi prăbuşirea ei în cascadă, înlocuind adîncimile statornice şi ierarhia nivelurilor din filosofia-sistem şi ocean. Experi- mentalismul său, bazat pe polinimie şi amphibologie, devenise un model, la fel ca şi radiografia angoasei din *Tratatul disperării* sau *Teamă şi cutremur.* Chiar sensurile liminale (peratologice) ale *repetiţiei* de de-limi- tare, prin acei „acelaşi lucru şi totuşi schimbare”, născuseră o artă interogativă şi o dialectică lăuntrică în stare să dea flăcării aparenţa ba chiar esenţa unei flori de gheaţă. „Florile sufletului meu sînt flori de gheaţă” spunea Kierkegaard, mărturisind o indisponibilitate, care nu este numai aceea a episodului cu Regine, retrăit

de Mircea Eliade, după un secol alături de R.f dar mai ales transformat într-un scenariu obsedant în romanele tinerei generaţii, kierkegaardiene, cel puţin prin relaţia dintre bărbat şi femeie, prin repetarea la ne- sfîrşit a fugii de celălalt şi a contrarierii oricărei investituri. Anton Holbau nu prezintă în romanele sale decît un eros kierkegaardian şi nu e singurul, dacă ne gîndim la romanul iubirii scris de Mircea Eliade sau Camil Petrescu, la toţi aceşti intelectuali din proza vremii practicînd un donjuanism iniţiatic al scindărilor şi protecţiei. Din jurnalul lui Mircea Eliade se desprind combustia lecturilor şi o nevoie de globalizari *(complec- tudinismul)* ce nu ne apare deloc incompatibilă cu un fragmentarism simfonic al existenţei şi scriiturii. Tinerii călătoresc, pun cap la cap Occidentul şi Orientul, biciuindu-şi acumulările lăuntrice, prin dezinvolte salturi de informaţie şi de viaţă, îmbrăţişînd lumea de la Ripon Street la Bhowanipore [5]. Parcurgerea tematicii abordate în conferinţele de la Criterion e în măsură să ne sugereze efervescenţe intelectuale vizînd un universalism şi o deschidere spirituală ce depăşesc o tutelă pîna mai ieri eminamente franceză sau doar occidentală a preocupărilor : Gandhi, Lenin, Charlie Chaplin, Proust, Gide, Freud, Bergson, Picasso, Stravinski, romanul românesc contemporan, arta modernă în România, Statele Unite şi cultura americană, Asia. Ar mai fi de subliniat maieutica socratică a colocviilor intelectuale provocate de noua generaţie, prezentată ca atare şi în jurnalul lui Mircea Eliade : „Venind să asistăm la aceste colocvii, unde abordam pentru a dezbate apoi, subiectele cele mai diverse, publicul asista într-adevăr la un nou gen de dialog socratic. Scopul nostru nu se limita la informarea publicului, ci la trezirea lui, la confruntarea lui cu toate curentele de gîndire şi, în final, la modificarea felului lui de a vedea şi de a trăi lumea” [6]. în fine jurnalul „en miettes” scris mai tîrziu de Eugen lonescu [7] nu face decît să ne sugereze combustiile interne ale scriitorilor români lansaţi în acea perioadă, aducînd în literatură un val de existenţialism inconfundabil, febrilitatea unor tensiuni lăuntrice similare, daruri „tragice ale tinereţii neliniştite”, cum au fost ele numite în Yuanifestul „Crinul alb”. Şi printre aceste «daruri», cel mai neliniştitor demers impus literaturii este acela de a depăşi divorţul dintre fiinţă şi gîndire, printr-o identificare ce va deveni însăşi manifestarea existenţialismului literaturii române din anii '30: „Divorţul între fiinţă şi gîndire. Gîndirea golită de fiinţă se usucă, se chirceşte. Căci gîndirea este expresia fiinţei, ea coincide cu fiinţa. Poţi să vorbeşti fără să gîndeşti. Există pentru asta, la dispoziţia noastră clişeele, adică automatismele. Nu e însă gîndire adevărată decît cea care trăieşte”[8]. Fragmentul acesta/ mult mai blînd decît semnificaţiile pe care le presupune pariul său, e aşezat de Eugen lonescu sub titlul de *Criza limbajului* şi abia acum înţelegem sensurile existenţiale şi expresioniste din Nu sau acelea cuprinse într-un articol din *Facla,* intitulat *Contra literaturii.* Articolul nu trebuie citit ca o invectivă la adresa lite-^ raturii în general, ci ca un manifest în favoarea

une/ literaturi existenţialiste, scriitură care trăieşte şi gîndire care trăieşte, în acelaşi timp : „Iubesc numai cuvintele adevărate, izbucniri ale turburării interioare, – cuvintele simple şi nude : «Mi-e frica», «Ador», «Mă doare», – mîngîierile şi interjecţiile, cărora noi (din ce perversiune ?) ns-am dezobişnuit sa le acordam sens şi adevăr. Aceasta, fiindcă se confundă banalul

(expresia nu are nici un echivalent în viaţă, pentru că viaţa este unică şi eternă) cu realul pe care nu îl

acopere tradiţia nici unei discipline a culturii, a arici, a filosofici. Din momentul cînd subtilizează sau speculează interjecţia şi ţipătul pur (o integrare în Cultură, în Tehnică era de neîmpiedicat), poezia a devenit, – divertisment, – o simplă ocupaţie socială. Nu acordăm, hotărît, o însemnătate metafizică sau transcendentală literaturii.

A nuanţa interjecţia, ţipătul, —- semnifică o nonauten- ticitale, o înlăturare a emoţiei. Un joc futil al spiritului pe temele grave. Ea *(id est* literatura, poezia) a. trădat realitatea. Mai mult, poate fi acuzată^de pervertirea realităţii (nu prin sublimare sau depăşire, ci prin vulgarizare şi futilizare), văzută prin această optică mecanică, literară. Optica literară, printr-o astfel de futilizare a Realului, – a creat viziunea banalului. Banal este sensul diminuat şi superficial (exterior) al rexternului, al vieţii. [...] Cei care nu pot să cunoască sau sa trăiască decît falsa realitate a cărţilor – sunt trişti, săraci, sterili. Neîmpliniţi. Ca pe o minge sunt azvîrliţi de literatură la viaţa pe care nu o recunosc, L— şi de viaţă, îndărăt, la sterilitatea livrescă."[9]

Să reparcurgem deci acele momente turbionare şi autentice ale unei deveniri care subliniază legăturile adinei, existente între Emil Botta şi scriitorii generaţiei sale, confirmîndu-ne astfel intuiţia unui existenţialism românesc precipitat de contactul cu filosofia lui. Kierkegaard sau a lui Nietzsche, dar şi cu orizonturile orientale, septentrionale sau americane ale culturii. în ce-l priveşte pe Kierkegaard, cu totul alta ni se relevă a fi influenţa lui asupra lui Emil Botta, dacă ne gîndim că *Existenţa tragică* a lui D.' D. Roşea era pusă de G. Călinescu [10] sub semnul danezului („Un kierkega- ardian este D. D. Roşea în *Existenţa tragică"),* tot aşa cum eseurile lui Emil Cioran sau cele ale lui Mircea Eliade erau socotite ca emanaţia tonului exaltat şi a formei aforistice a lui Kierkegaardn. Chiar jurnalul? de mai tîrziu al lui Eugen lonescu, scris «en miettes»,. mărturiseşte implicit o afinitate care nu este doar una a scriiturii fărîmiţate, > cît a unei conştiinţe scindate, pradă unor angoase atît de „lucide[41], de „prezente[44] şi de „glaciale[44]: „De mai multă vreme nu mai avusesem^

o angoasă alíl de lucida, de prezenta, de glaciala. Frica «de neant Cuín sií mă exprim, ain pus miinilo pe pieptul raen ca să nía pot simţi acolo mai bine¡ pe urmă am avut dintr-o dată senzaţia că tenebrele neantului începuseră deja să mă devore şi că nu mai aveam deja picioare, pulpe, coapse *ţ* nu mai eram decît un trunchi pe care flăcările reci ale neantului îl mistuiau" [12]. înain
te de a parcurge acest drum al cunoaşterii de sine, nu trebuie să uităm una dintre esenţialele dimensiuni ale •autenticismului promovat de literatura şi conştiinţele exponenţiale pentru anii '30. Revelarea de sine e practicata ca o ascundere de sine. Demers fundamental pen- tru Kierkegaard, pentru Nietzsche. „Mă ascundeam, .spuse omul, acesta e începutul drumului", va scrie mai tîrziu Eugen lonescu în jurnalul său[13]. Şi, într-adevăr, revelarea prin disimulare şi mască va fi una din stra^[1] tegiile preferenţiale ale scriitorilor ce s-au impus a- tunci, obligîndu-ne la o lectură de de-mascare a lăuntricului.

Scanned with OKEN Scanner

■*UN MARTOR FRATERNIZÂND : PRIMELE POEME EXPRESIONISTE*

Emil Botta a debutat în *Bilete de papagal,* unde şi-a publicat, în anul 1929, acele poeme inspirate de „faptul divers". în „cea mai mica foaie tipărită de la Gutenberg pînă azi", cum se definea revista scoasă de Arghezi, mai întîi zilnic şi apoi saptămînal, versurile de înce-"[1] put ale lui Emil Botta surprind prin tăietura expresionistă a imaginarului, prin acel cult al bunătăţii duse „pînă la extazul înaintea mizeriei şi nimicniciei umane" *Strofă ultima, Accident, Interior trist* şi *Rătăciri* sînt poeme-protest şi strigătul lor liric conţine acea reîntoarcere la naturalism despre care vorbea Paul Fechter în volumul *Deutsche Dichtung der Gegenwart,j* comentat în epocă de Ion Sân-Giorgiu [1,)].

„Turburarea interioara", pledoaria pentru cuvintele simple şi nude, pentru interjecţia şi ţipătul pur. accen

tul pus pe însemnătatea metafizica şi transcendentală a literaturii, foamea de autenticitate, de emoţie, de realitate, aparţin întregii generaţii şi dezvoltă un expresionism şi un existenţialism românesc, nestudiate încă la dimensiunile şi valorile lor reale. în poemele de început, Emil Botta ni se înfăţişează în ipostaza de prieten al lumii. Eul liric se smulge singurătăţii pentru a întîlni şi împărţi destinul general al unei umanităţi ^ultragiate. Perspectiva din *Strofă uf lima, Accident, Interior trist* şi mai cu seamă din *Rătăciri* ne aminteşte de cartea ce i-a adus lui Franz Werfel notorietatea, e vorba de volumul *Per Weltireund (Prietenul lumii)* scos în 1911, unde poetul este un *martor fraiern'rzînd.*

Frate, o pasăre albă a trecut.
Viaturile s-au potolit Şi acum bat regulat. Pînzele le-am înălţat Şi vezi-le cum tremură, Aripi albe, Plutim liniştit Plutim frumos Ca pe lacul din Lamartine... Pămînt, iată, Pămînt!
...Dar toate sînt precum sînt
Şi precum le ştim(*Frate, trate,* (s.n.) Pînzele se înfăşoară şi cad.
Pasărea albă desigur a murit. Şi soarele a asfinţit Pentru că e beznă şi frig. Eu mă înalţ la proră Şi strig : „Hei...
Unde sînt cm Şi încotro plutim ?*

(Rătăciri)

Comentariile din articolul lui Ion Sân-Giorgiu (mediator avizat al expresionismului german) par a descrie chiar atmosfera de franciscanism social din primele poeme tipărite de Emil Botta, racordabile astfel la expresionismul ca strigăt de chemare al noii umanităţi, în faza debutului, poezia lui Emil Botta se lasă atrasă de un vizionarism etic ce depăşeşte naturalismul, în- corporîndu-1. *Strofă ultimă, Accident, Interior trist* şi

Rătăciri sini rezultatul unui decupaj violent al realului, smuls astfel efuziunilor sentimentale. Asprimea expre-* sionîşlilor şi a poeţilor grupaţi sub emblema *noii realităţi (Die Neue Sachlichkeit)* atingea accente de-a dreptul extatice. Locul viziunii era ocupat de strigăte, de unde şi pecetea de «O, Mensch-Literatur» aplicata poeziei lui Werfel, de pildă.

Poemele lui Botta sînt însă mai mult decît strigăte. Chiar şi acest *Rătăciri,* unde se repetă un soi de ţipăt fraternizînd : „Frate, frate". Naturalismul amar, pe alocuri cinic, mereu visceral („Spumă verde se ivise în colţul gurii") exprimă „o totală şi deplină deromanti-, zare a realităţii". Acumularea de atrocităţi confirmă remarca lui Paul Fechter, despărţind naturalismul expresionist de cel „clasic" : „Ei au devenit naturalişti cu *un îanatism* (s.n.) pe care nu-l intimida nimic, pe lingă care vechiul naturalism, aşa-zisele vulgarităţi ale lui Zola şi ale tînărului Hauptmann fac impresia unor lucruri blînde şi inocente." Cîte detalii îngrozitoare în *Accident.* Versul creşte dintr-o fervoare a privirii ce înregistrează cu o cruzime aproape extatică realitatea însîngerată :

> Lucrătorii
> au adunat trupul risipit al lui Neculâi Damaschin şi l-au reconstituit
> O mină şi capul însîngerat
> le-au găsit
> sub sfărîmăturile fierbinţi ale copacului, un picior odihnea, sus,
> pe firida unde oamenii îşi păstrau plinea. Lipseau, totuşi, mina cealaltă şi-un picior.
> Şi zadarnic le-au căutat.
> Bătrîna mărunţică şi chioară, mama lui,
> a refuzat să semneze procesul verbal sub motiv
> că nu-şi recunoaşte feciorul. [...]

Sînt căutate mereu vecinătăţile sporind atrocitatea. Visceralitatea omenescului e surprinsă în chiar visce- ralitatea naturii („o mînă şi capul însîngerat / le-au găsit sub sfărîmăturile fierbinţi ale copacului"). Locul

mor ţii se suprapune celui al hranei : „un picior odihnea, sus, / pe firida unde oamenii îşi păstrau plinea[1]". Detalii morbide se amestecă pe un fundal, unde chiar viul este supus maladivului şi disoluţiei. O bătrînă mărunţică şi chioară participă la operaţia de reconstituire şi recunoaştere a cadavrului. Imaginea devine o *Picta* de-a dreptul grotescă, cvocîndu-ne un martiriu al abato<t- relor sau al condiţiei umane reduse la o tristă animalitate. Lirismul expresionistului Iwan Goli, tradus^ la noi de Ion Pillât, e regăsibil în poemul lui Botta, refă- cînd şi el, în versurile din *Accident* sau din *Strofă ultimă,* grotescul şi cinismul notaţiei ce coboară în puşcării, în abatoare, în spaţiile captivităţii şi ale mor- ţii însîngerate. Poezia *Interior trist,* mai melodramatică prin scenariu, se salvează printr-o ironie subţire, amin- tindu-ne de cîntecele de bar şi de lirismul de *Tingel- tangel,* unind versurile de cabaret ale lui Wedekind şi cronicile rimate ale lui Erich Kaslner, Detaliile' intime şi cele ţinînd de o mască a realităţii („Pe masa sa*de toaletă, flaconul de parfum, pudra, / creionul pentru sprîncene / şi cel pentru buze"), ca şi numele fetei moarte, Félicité, (evocîndu-ne personajul principal din povestirea *Un suflet curat* de Flaubert), sînt amănunte ce dislocă, printr-un cinism căutat şi o ironie binevenită, povestea altfel lacrimogenă. Colajul livresc va avea de altfel în opera lui Emil Botta un rol important, mergînd pînă la fantasticul crescut din interpolare şi din citate dezvăluit nouă de Borges. în *Rătăciri,* citatul ■ livresc e o sincopă salvatoare în reverie, poten- ţînd, prin imprevizibil, o imagine altfel uzată liric :

Plutim liniştit, Plutim frumos Ca pe iacul lui Lamartine
Pămînt, iată, Pămînt ! * ; . , ■
...Dar toate sînt precum sînt
Şi precum le ştim.

Qi Scanned with OKEN Scanner

Q Scanned with OKEN Scanne

Poemul din 1932, Specfru, deschide o nouă etapă tîe creaţie. El pare să nu mai reţină nimic din „realismul" amar al debutului şi, totuşi, la o lectură mai a- telita, regăsim acelaşi decupaj halucinant, acelaşi narcisism al privirii îndreptat spre dedublările sinelui. E vorba , acum de o descindere în realitatea spectrală a visului, de o îmbrăţişare a „întîmplărilor somnului", cum le-a numit Ion Vînea în *Paradisul suspinelor.* Stadiul oglinzii invocat de Lacan, ca o etapă formativă a funcţiei^ Indice, pătrunde în poezia lui Emil Botta pentru a ramîne o prezenţă tutelară. Un fragment din *Paradisul suspinelor* ne ajută să înţelegem cît de convergente vor fi fost artele poetice din anii aceia, cînd un text precum *Elogiul ipocriziei* de Emil Botta participa alături de nenumărate alte înfăţişări ale literaturii la acel halou inconfundăbil creat de adevărurile realului-îreal şi de veridicitatea irealităţii-reale : „întîmplările somnului nu sînt fără însemnătate. Adevărul lor nu e mai puţin veridic decît al orelor de veghe. Cele două vieţi, lumină şi umbră, se obîrşesc în aceleaşi adîncuri."[16] Cele două strofe din *Spectru* descriu o călătorie lăuntrică, un soi de ardere angelic-luciferică a sinelui, premeditată, studiată parca la rece. Căci visul şi somnul, – „genialitatea supremă" cum îl socotea Kierkegaard – sînt instrumentate de moderni în folosul unei cunoaşteri lucide, eliberate prin demersul psihanalizei lui Freud sau a lui Jung :

Fetele se duc, revin prin oglinda care le înfioară calm Stele naufragiate,
monotone priviri caută umbra tristului palm.

„ Astăzi.
plecat în mine însumi, arhanghel de clor.
•' : . văd ore cum cad, fructe ale depărtării. Ochiul meu sumbru, egal tactului
interior. Spre un destin precis.

(Spectru)

Instrumentarea visului, ca o cunoaştere mai profunda, e mereu regăsibilă în proza, poezia şi publicistica vremii, generînd un fantastic aparte care oscilează între expresionism şi suprarealism, cînd nu încearcă, precum la Emil Botta, să fie realismul încăpăţînat al „supranaturei", al unei naturi umane cu~ simţurile la paroxism. Vom regăsi obsesia visului în proza lui Mircea Eliade, scrisă cu o lucidă controlare^ a efectelor. în *Promesses de Véquinoxe* există adevărate fişe de observaţie ale unui demers artistic urmărind utilizarea visului pînă la ultimele lui consecinţe. *Jurnalul* lui Eugen lonescu, ce se constituie într-un document [r]indirect asupra epocii, nu face decît să releve locul deţinut de vis în trăire şi în trăirea cunoaşterii, visînd un absolut ce va ascuţî chiar bisturiul limbajului, mai sigur, mai fin, mai penetrant în această chirurgie a eului pe care şi-o asumă literatura : „Visez că mi se spune : Nu veţi putea avea revelaţia, răspunsul la întrebările dumneavoastră decît prin vis. Va trebui să visaţi un vis. Adorm şi în vis visez, în vis, că visez visul absolut. La trezie, adică treaz de-adevăratelea îmi aduc a- minte că am visat că am visat dar nu îmi mai amintesc deloc de visul din vis, de *visul realităţii absolute* (s.n.), visul care explică totul." [17] Gîndirea nocturnă, gîndirea visului a fost în literatura anilor '30 o paradigmă fundamentală, depăşind orice mondenităţi ale stilului şi modelor estetice. Abisalitatea neliniştită a unei întregi generaţii a smuls visul condiţiei lui de spectru sau de recuzită teatrală pentru a-l situa în chiar miezul unei cunoaşteri şi trăiri neţărmurite. Visul a fost răpit romantismului pentru a fi dăruit unui realism, fortificat astfel, şi obligat să-şi plimbe oglinda stendhaliana de-a lungul unui drum forjat în interiorul fiinţei iar nu în afara eî. Sufletul rămînea „romantic", dar tehnica şi „legenda" visării presupuneau nu o amorţire şi o muzicalitate purificatoare, liniştitoare, o desprindere vindecătoare, ci iniţierea exacerbată în adevărurile Nopţii.

Pentru Eugen lonescu, asemeni altor scriitori alături de care s-a impus în literatură, „nu există, poate, Ia drept vorbind conştient şi inconştient. în vis, sînt conştient E vorba simplamente, de o altă conştiinţă.

O Scanned with OKEN Scanne

în vis sau ştiu ca visez sau nu ştiu, e totuşi inversul lucrurilor care-mi apare, sau profunzimea lor; lucrurile se văd din interior ; perspectiva e diferită. E ca şi cum lucrurile s-ar vedea nu de sus în jos ci de jos în sus, ca şi cum ai fi în adîncul unei peşteri, între ziduri de munte şi ca şi cum ai observa, din adîncul peşterii, tot peretele pînă la creastă şi pînă Ia cer. Noaptea, în vis, poţi să vezi cel mai bine cerul. Se spune că visul e revelator [...] el revelă, el arată, el ascunde ceea ce arată; ceea ce visul relevă, de-a lungul cenzurilor, de-a lungul simbolurilor, e tocmai ceea ce ascunde conştiinţa diurnă. Conştiinţa diurnă relevă ceea ce limbajul visului vrea să ascundă. Visul demistifică. Conştiinţa diurnă e pasională. Conştiinţa diurnă nu ne permite să ştim care sînt raţiunile profunde ale actelor omeneşti, şi ale gîndurilor omeneşti. Ea este suprafaţa [...] La rîndul ei conştiinţa onirică are nevoie să fie elucidată, interpretată de conştiinţa diurnă. [...] avem impresia că e vorba de două aspecte ale conştiinţei, sau de două conştiinţe, una reflectîndu-se în cealaltă, una explicîndu-se prin cealaltă, două conştiinţe ce se demistifică reciproc. înclin să cred totuşi că limbajul visului e mai luminos decît celălalt, ceea ce exprimă este de o evidenţă indiscutabilă, vie ; gîndirea diurnă e mai în afara realităţii. Ea nu exprimă înlăuntrul."[18] [4]

Chiar dacă paginile Iui Eugen lonescu sînt un *post- hidum* la ceea ce va fi fost sărbătoarea frenetică adusă în literatura română de această generaţie interbelică, ele traduc o căutare comună şi mai ales o nevoie de autentic şi de trăire vitală a scrisului, ce-şi descoperă adîncimea prin vis, acel „mai luminos" şi demistificat perete lăuntric al conştiinţei.

Anotimpul visului nu este doar anotimpul lui Emil Botta, ci timpul exacerbat al conştiinţei, luat în posesie de o generaţie de scriitori grăbiţi să impună *veghea* şi *luciditatea* patetică a ochiului ce „înlăuntru se deşteaptă , o cerebralitate hrănindu-se deopotrivă cu senzualitatea din nocturn. Moneda somnului hiperlucid din poemul *Anotimp,* tipărit în 1932, nu rămîne doar o efigie emil- bottiană :

Scanned with OKEN Scanner

Ducatul în oglindă, spre nord, înşela uniforme privirile tale, Mîna cînta ploile, vieţi prin spaţiul cu efluvii senzuale.

Pe drumuri, în stingă, voci se desfac ; alianţele triste, somnoroasa monadă. *Fii foarte atent* la orele nopţii cerul greu de stele să nu cadă.

Vigilenţa nocturnă („Fii foarte atent la orele nopţii“),-vigilenţa în şi prin vis pare să fie încă una din alianţele spirituale specifice anilor '30. Să nu uităm că în 1929 a apărut volumul lui Blaga *Laudă somnului,* carte ce nu e doar un eşafodaj imaginar impresionant prin originala viziune a unui paradis în destrămare, ci şi emanaţia unei stări de spirit specifice, într-o vreme^ pentru o întreagă categorie de intelectuali. Numai ca volumul lui Blaga ne sugerează un fel de nocturn apolinic, îndepărtat cu cel puţin o emisferă de *Dionysos nyktelios* (Dionysos al nopţii) sub a cărui emblemă se află imaginarul emilbottian, eliadesc ori cel al lui Emil Ciorah. Tot în 1929 .a apărut *Brăţara nopţilor,* volumul de versuri al lui Uarie Voronca, unde „sînt cîntate, în alt registru, somnul, visul, tenebrele, care scot la suprafaţă zacămîntul obscur al sufletului” (Ovid S. Croh- mălniceanu). în 1930 a văzut lumina tiparului volumul lui Ion Barbu *Joc secund.* Regăsim în poemele scrise de Emil Botta, în perioada 1932—1934, sfărîmături din timbrul şi sintaxa imaginară a primului ciclu din Joc *secund.* Uneori, urechea obişnuită cu poezia experienţelor avangardiste desfăşurate de cercul revistei „unu” pare a recunoaşte un sunet din placheta lui Virgil Gheorghiu *8—11—19* scoasă în 1930 sau din aceea a lui Saşa Pana de prozopoeme, intitulată *Diagrame.* A- ceeaşi ureche respinge însă-o apropiere a lui Emil Botta de Alexandru Philippide, căci volumul acestuia *Stînci fulgerate,* apărut în 1930, e clădit pe „antinomii violente” (Ovid S. Crohmalniceanu) pe un fel de tectonică de bazalt a antitezelor, ţinînd de un romantism stilistic. La Emil Botta această tectonică e cvasi-inexistentă, locul ei fiind luat, cum am văzut, de amphiboliile imaginare, de oximoronul socotit de Şerban Cioculescu

circi Co9 în i' rute Iile: **mec** şti ii O în mei P. î Euc viu tint fkic Mii lui viz fii din Arc nec mil- ale.' mo: ver *arb* lui Ilar rev ne tasi din mai şi t ren seri voi OQJ de

Scanned with OKE

drept cheia lirismului sau. În revista *Vremea*, unde Constantin Noica senina la rubrica *Notaţii,* vom întîlni în numărul din *27* martie 1930 celebrul *Salut hi Novalis* scris de Ion Barbu pe marginea volumului *Stlnci fulgerate* [19]. Citirea acestui text emblematic, a cronicilor 1 itorare semnate de Pompiliu Constau tinescu, în Vre- *mea,* nu se poate să nu fi contribuit la modelarea conştiinţei estetice a scriitorului tînăr, beneficiind numai în paginile revistei *Vremea* de contactul Ia zi, din mers, cu opera şi gîndirea marilor ei colaboratori : H. P. Bengescu, Anton Holban, Dan Botta, Octavian Goga, Eugen Lovinescu, Vasile Lovinescu, Camil Petrescu, Li- viu Rebreanu, Ion Marin Sadoveanu, Pompiliu Constan- tinescu şi G. Călinescu.

Evenimente semnificative şi altele ţinînd doar de flacăra unei sintagme, precum titlul romanului lui Fülop* Miller *Dracul sfint (Der heilige Teufel),* povestind viaţa/ lui Rasputin, vor fi alcătuit rînd pe rînd aliaje imprevizibile şi totuşi regăsibile în scrisul lui Emil Botta. Să fii un tînăr contemporan avînd privilegiul de a trăi direct tipărirea volumului *Mori de mucigai* de Tudor Arghezi, (1931) descins din proza volumului *Poarta neagră* şi din lirismul Iui François Villon, nu poate ră- mîne un lucru fără urmări în descoperirea de sine. Mai ales cînd un singur an îţi oferă atîtea semnificative momente ale literaturii române, precum volumul de versuri *Eulaliî* de Dan Botta, cel de prozopoeme *Echinox arbitrar* al lui Saşa Pană, placheta *Transcendentalia* a lui Camil Petrescu sau producţiile „integraliste“ ale iui Harie Voronca, tipărite sub titlul *Invitaţie la bal.* Dar. revenind la versurile lui Philippide din *Stînci fulgerate,* ne apare limpede că imaginarul elastic, bîntuit de fan- tasmele inconştientului, printr-o anulare a hotarelor dintre realitate şi vis din *Paradisul suspinelor,* e mult mai aproape de Emil Botta. În fine, demonismul viziunii şi viziunea demonicului, în întreaga lor distorsiune du- reros-graţioasă, aşa cum transpar din primele poeme scrise de Emil Botta, s-ar putea citi într-o paralela cu volumul de eseuri scos în 1930 de Blaga sub titlul *Daimonion,* la editura „Societatea de mîine*. Excludem de la început orice filiaţie, tocmai pentru a accentua

Scanned with OKEN Scanner

dimensiunile unui *Zeitgeist.* Un demonism aproape ermetic, în stil cvasi-barbian, e de aflat în poemele Fi* *gură, Mineral* şi *Centru*, păstrînd multe din atributele revelate teoretic de eseurile lui Blaga din^ *Daimonion.* Demonia ca pulsaţie a singurătăţii şi depărtării, ca o ascultare a sinelui şi magie a dublului surpat în oglinzi, demonia luxurii şi a „florilor răului" baudelairiene, răzbate în poemul *Figură :*

> Sînguratecule, sterp os în formele depărtării orbii ascultă ploaia
> tactului interior. Cu fibroase degete ca plantele marii ţesătorii desfac
> cerul de foc
>
> în oglinzi revine spiritul cocoşat ochiul putrezit surpat în arcade.
> Veghea noastră o un lux întunecat . cînd luna se întoarce, orizontal, pe
> fluvii.

Remarcabilă e strofa finală din poezia *Centru,* interesantă de altfel în întregime, prin cele cîteva nuclee imaginare specifice pentru lirismul lui Emil Botta: „memoria înecaţilor" ,• „un trunchi atroce, crinul deca- pitaţilor", „parfumul de astre tîrzii". Aici apare pentru prima oară sintagma „Somnul e un exerciţiu în abis" ce va fi reluată, într-un poem scris ulterior, *Aproape Novembre :*

> Tăcere,
> Somnul e un exerciţiu în abis
> şi ploaia m-a informat despre duhuri: timpul cade în statul acesta
> miraculos, precis.

Ar mai fi de subliniat vecinătatea «miraculosului» şi «precisului» din ultimul vers al poemului, proximitate care ni se pare simptomatică pentru întreaga poezie emilbottiană, ivită dintr-o insolită alianţă a desenului sigur cu fascinaţia imponderabilului în reprezentare.

Originalitatea operei lui Emil Botta s-a constituit într-un spaţiu artistic şi cultural bogat în evenimente, dăruindu-i fiecare dintre ele ceva inefabil şi greu de omis. în perioada septembrie 1930—iulie 1931 a apărut la Bucureşti revista *Alge* care promova o literatură suprarealistă, mizînd pe expresii şocante, iar lectura ei va fi contribuit inult-puţin la alchimia imaginară din *întunecatul April.* în 1930, la sfîrşitul anului, Emil Botta a putut să citească, în revista *Capricorn,* editată de G. Călinescu la Bucureşti, eseul acestuia *De disparitione angelorum,* oferindu-ne un pretext fertil pentru o eventuală discuţie despre angelomania poetului, atît de liberă faţă de întreprinderile gîndiriste, faţă de stilizările iconografice din volumul lui Nichifor Crainic *Ţara de peste veac,* apărut în 1931, în

Qh Scanned with OKEN Scanner

acelaşi an cu *Eulaliile* lui Dan Botta. Volumul iui Dan Botta, fratele mai tînarului Emil Botta, va fi prefaţat de Ion Barbu şi textul acestuia, *Veghea lui Roderick Uscher,* va trezi ecouri adînci.

Scriitorul tînăr Emil Botta are şansa de a se forma într-un spaţiu şi timp al literaturii române, dintre cele mai bogate şi spectaculoase. în 1931 apare romanul lui C. Fîntîneru, analizînd, cum observa G. Călinescu în *Istoria...* sa, „psihologia incertă a generaţiei noi, adică în fond a tînarului universal", dezvoltînd „o anume incoerenţă voită şi o acceptare nepăsătoare a absurdului, în scopul de a da impresia unei înregistrări autentice a „vieţii interioare", ceea ce „învăluie paginile cărţii într-o aparenţă de hermetism."[20] ,

Constantin Fîntîneru va fi şi singurul comentator al poetului ce se va referi la influenţa lui Kierkegaard. Tot el va comenta şi „alegoria" lui Emil Botta scrisă în loc de prefaţă la volumul *Balamuc Palace Hotel,* cuprinzînd desenele lui George Voinescu. Romanul *Interior* nu mai exercită asupra noastră fascinaţia pe care a trezit-o la apariţia lui, prin acel hăţiş de nelinişti metafizice şi experienţe existenţiale, prin structura lui de jurnal intim, scrutînd procesul de sedimentare al fiinţei şi răul lăuntric, produs de o prea mare vitalitate. Un adevărat labirint de nelinişti şi interogaţii, absurdul, sentimentalismul, susceptibilitatea, ingenuitatea erotică, emoţiile metafizice sînt în măsură să ne edifice asupra mutaţiilor petrecute în proza vremii. Mai mult decît atît, romanul *Interior* ne oferă o paradigmă pentru înţelegerea lui Emil Botta, căci un fragment din el se referă la *demonul-arlechin,* la *paro-*

dia de demon tipic pentru agoniile moderne, avîndu-şi o genealogie certa în „arătările iui Zarathustra", ca funambul sau bufon, şi o paternitate la fel de convingătoare în „bufonadele" spiritului din scrierile lui Kierkegaard :

„— Ştii secretul să ajungi mare scriitor ?

— Care e ?

— Să descoperi un demon nou, unul neştiut de nimeni.

— ...eu am descoperit *un demon nou,* numai al meu ; acesta luptă şi cu divinitatea. Chiar aşa cum îţi spun. Numai că e *un demon arlechin, o parodie^ de demon* (s.n.) care face totuşi ca spiritul să se rătăcească, sa dea de regiuni ale vieţii neumblate încă."

Cu totul altul este, într-adevăr, acest demon ai cărui profesori (profeţi) nu sînt numai Blaga ori Vianu, ci alaiurile săteşti ori druidice, măştile romaneşti şi ale grecilor ce n-o recunoşteau pe Pallas-Athena. Mentorul, atît de derizoriu numit, al acestor

strălucitori tineri ce vor deveni mari valori ale culturii române,]e-a insuflat demonia luării în răspăr a oricărei ispite de absolutizare şi încremenire. Negaţia ca benefică ar- lechinadă.

În anul cînd s-a publicat *Interior*, Anton Holbau şi-a tipărit romanul O *moarte care nu dovedeşte nimic*. În *hxcelsior* [21], Eugen lonescu va prezenta romanul lui Anton Holban ca o carte unde asistăm „la viaţa şi la activitatea sterilă a personajului, într-o lume făcută, artificială, a lui, din care – ca dintr-un cerc închis sau dintr-un labirint – este nevoit ca să nu poată evada. Este ca un inutil mers pe aceleaşi căi bătute. Să- răcime de varietate. Monotonie şi chin. (Nu poate fi decît un număr redus de perspective interioare). Autorul nu pune, dinafară, pe oameni să acţioneze, ci, dinăuntru, activează un singur erou." Tot el identifică literatura lui Anton Holban cu „literatura unui singur personaj, integrîndu-l într-o serie ce merge de la J. J.

Rousseau, Benjamin Constant, Stendhal şi Amiel pînă la Gide şi Camil Petrescu". Anton Holban va fi nemulţumit de receptarea romanului, mai ales la nivelul autenticităţii şi al problematicii morţii. într*-un articol din *Uiisc, Contribuţii ia specificul românesc*[22], va povesti ca a citit elevilor săi la franceză *Sermon sur la mori* a lui Bossuet. Tot aici va accentua autenticitatea şi adevărul căutat cu obstinaţie în roman : „Cred că *O moarte care nu dovedeşte nimic* are măcar un merit : că în timpul celor cinci ani în care am scris-o în cea mai perfectă singurătate, n-am *trişat* în nici un rînd." Nemulţumirea lui nu face decît să reliefeze dominanta unei teme literare şi o exponenţialitate a literaturii, practicată ca document autentic, excluzînd orice compromis, orice tentaţie de a înşela, în favoarea esteticului de tip tradiţional sau a reţetelor de succes. Toate acestea ne reamintesc că o fiinţă care *să nu trişeze* şi care *să poată fi mindră* era idealul unei întregi genera- i ţii ce se foloseşte în atingerea tainicului ţel de o multi- B tudine de *înşelăciuni* şi *umilităţi. înşelăciunea* şi *umi- t linţa* întru *adevăr* şi *orgoliu* se regăsesc permanent la

Emil Botta, îndreptîndu-ne spre o cu totul altă înţe

legere a artificiului şi strălucirii din poemele sale, într-un număr din *Vremea,* apărut în luna martie a anului 1931, vom găsi, sub trei semnături de prestigiu, obsesia morţii tratată mai mult sau mai puţin în spiritul lui André Gide. Victor Ion Popa semnează *Moartea, prietena mea,* iar H. P. Bengescu scrie despre *Una din formele contradictorii ale umilităţii* („vei urca încă o treaptă a ascensiunii în umilitate"). Să reţinem această paradigmă şi poză amintindu-ne de marele rol pe ca- re-l va deţine umilitatea, ca esenţă şi aparenţă, în opera lui Emil Botta. În acelaşi nuijiăr, Anton Holban publică, pe pagina a patra, un mic eseu-profesiune de credinţă sub titlul *Cuvinte despre moarte :* „Există lucruri şi mai strîns legate de noi şi nu le observăm : *Moartea.* Nici măcar groaza că vom suporta-o nu ne dezmorţeşte A gusta moartea (cu spaimă sau cu deliciu, în orice caz a fi impregnat de ea) este un talent special, şi oamenii talentaţi sînt rari/[21]

Obsesia morţii este un leitmotiv al meditaţiei existenţialiste, fiind regăsibilă în literatura anilor '30, în căutare de experienţe abisale şi tragice. Anton Holban' o considera problema capitală a literaturii şi a existenţei, mirîndu-se de indiferenţa afişată faţă de iminenţa dispariţiei. La şcoală dăduse elevilor săi chiar şi o compoziţie pe temu „Reflexii personale asupra morţii" şi fusese contrariat de răspunsul aproape unanim al copiilor că nu se gîndiseră la aşa ceva. O *moarte care nu dovedeşte nimic, Conversaţii cu o moartă, Bunica se pregăteşte să moară,* indică, şi Ia nivelul titlurilor, ponderea unei obsesii care nu e doar aceea a

Scanned with OKEN Scanner

lui Anton Holban. Departe de a reprezenta o perspectivă morbidă, tema morţii aduce în literatura noii generaţii marea problematică a existenţialismului reductibilă la adagiul filosofic: IN – DAS – WELT – SEIN – ZUM – TODE- SEIN. O vom regăsi şi în finalul volumului *Oceanografie* al lui Mircea Eliade, ce se încheie cu acea *Invitaţie la barbarie* care „era de fapt o invitaţie la bucurie şi la speranţă”, cum o caracterizează scriitorul în memoriile sale[24]. împresurarea morţii la care se referă acest fragment din *Oceanografie* este un topos al literaturii existenţialiste, prezent şi în opera lui Emil Botta de la *Domnul Amărăciune, A fost,un mister, Proverb, Toma Necredinciosul, Epithalam, Nirvana, Aedificabo et destruam*, şi pînă la *Bărbat Voevodul, Dă-mi freamătul, Fericirile, Elegie* („E clarul de moarte ce văd... / Ah, luminosule ochi idolatru, / Ah, tinereţe de-a pururea moartă”), *Milul Umilul, Priveghiul, Verba volant, Unii şi alţii, Invocaţii pentru vis, Amarnic, Trifoiul văzut ca o fiară, De plîns, Ca un strigăt, Oglinzile, Limpede ca lacrima, Concertul* („Şi ce uşor se învaţă / un simulacru de moarte, un somn”), *Doamnă cu toporaş, Ar fi o baladă, Moartea la pictorul 'Whistler* („împovăratule de nemurirea / cu moartea soră”), trecînd prin poeziile de început *Dispariţie, Pentru Arşavir, Vestirea făcută mie, La o anumită oră, Proverb II*, prin toate prozele din *Tfintorul* sau prin acele eseuri remarcabile *Despre moartea neobişnuită* [25], *Un motiv ocult al tăcerii înger şi demon* [27]. Mircea Eliade se opreşte chiar la acest fragment din *Oceanografie* citîndu-l în *Promesses de l'equinoxe t* „în ciuda morţii care mă împresura din toate părţile, nu ştiu cum să sufoc bucuria sălbatecă care pune stapînire pe mine la gîndul că din toate aceste cadavre se va naşte mîine o lume noua.”[28]

Atracţia morţii e mărturisită şi de Eugen lonescu în *Journal en miettes,* unde aflăm printre *Images d'enfance en iniile inorceaux* un fragment amestecînd angoasa şi seducţia pe care-o exercită nefiinţa : „Cînd sună clopotele pentru o înmormîntare mă cuprinde o teamă misterioasa, un fel de atracţie.”[29]

Şi tot el, într-un alt loc al jurnalului, repetînd cu disperare „Nu se poate face nimic” şi reuşind astfel să stabilească una dintre cele mai fertile întîlniri ale *ihanatologiei* cu *mariolatria,* ale Morţii cu Marioneta, contact din care s-au născut dramaturgia absurdului şi piesele sale de teatru celebre : „Sîntem în viaţa pentru a muri. Moartea este scopul existenţei, asta este, se va spune un adevăr banal. Uneori, de-a lungul expresiei uzate, banalul dispare şi ţîşneşte, renaşte, adevărul e nou în întregime. Mă aflu într-unul din aceste momente cînd mi se pare că-mi spun pentru prima oară că

descopăr că existenţa nu-şi are ca finalitate decît *moartea* (s.n.). Nu se.poate face nimic. Nu se poate face nimic. Nu se poate face nimic. Nu se poate face nimic. Dar ce e oare această condiţie de *marionetă* (s.n.) trasă de sfori, cu ce drept cineva îşi bate joc de noi ?”[30]

Eros şi *thanatos* se întîlnesc, sub semnul existenţialismului şi expresionismului vizionar, în multe din cărţile tipărite în anii '30. Un roman preţuit de Şerban Cioculescu şi comparat cu o posibilă versiune autohtonă a *Doamnei Bovary,* din păcate neîmplinită, se aşază, chiar prin titlu, sub eminenţa celor doi zei – Eros şi Thanatos – bîntuind literatura autenticista, de expresie gidiană sau tradiţionalistă. E vorba de cartea lui Sergiu Dan, *Dragoste şi moarte în provincie,* apărută şi ea în anul 1931. Ion Biberi va tipări eseul *Thanatos,* prezenlînd, după Călinescu un „interes documentar” pentru că duce experienţa „pînă la aventura saltului în neant”, „pornind de la teoria că moartea

mi e un fenomen absolut ci numai o schimbare de nivel.”[31]

Cele cîtevir exemple sini în măsură să confirme tensiunile existenţialiste ale noii literaturi, a căror expresie eseistică e regăsibilă în cartea lui Emil Cioran, tipărită mai întîi în presă, *Pe culmile disperării.* Problematica tlianatică din opera lui Emil Botta se înscrie astfel în problematica mai largă a literaturii existenţialiste din perioada interbelică, obligîndu-ne la o restructurare a semnificaţiilor ei nu doar poetice şi stilistice.

În anul 1931, anul cînd Emil Botta va tipări primul text definitoriu pentru înţelegerea operei sale – Elogiul *ipocriziei*[32] apare şi *Madona cu trandafiri* a lui G. M. Zamfirescu, ţratînd în maniera expresionistă sufletul himeric provincial (Ovid S., Crohmălniceanu). Lucian Blaga îşi tipăreşte *Eonul dogmatic,* prezentînd raportul dintre filosofie şi teologie. Tot în acelaşi an văd lumina tiparului volumul lui Eugen lonescu, *Elegii pentru fiinţe mici* şi cartea de eseuri a lui Paul Zari- fopol, *încercări de precizie literară.* O notă [33] din *Facla* clin 22 iunie. 1931 anunţă apariţia revistei. *Caravana* ce se deschide cu procesul SAM, o polemică în favoarea iui G. M. Zamfirescu. Aceeaşi notă îi anunţă printre colaboratorii revistei pe Alfons Adania, Emil Botta şi Comeliu Temensky. Tot în *Facla,* într-un număr din luna iulie a anului 1931, e anunţată la rubrica *Note*[3]* apariţia unui volum de

versuri *Triunghiul de foc,* reunind poemele lui D. Werner (M. Dan), Corneliu Te- mensky şi Emil Botta. Volumul nu va apărea dar nota e importantă prin alăturarea a doua nume : Emil Botta şi Corneliu Temensky, avînd la începuturile lor artistice o fizionomie stilistică asemănătoare, părăsită ulterior de Emil Botta. O poezie tipărită de Corneliu Temensky în *Vremea,* sub titlul *Contra-timp,* ne sugerează posibilitatea unor înrudiri ale sintaxei imaginare ce seamănă cu aceea a lui Emil Botta, prin finalul ei: „Iată trădarea lăcrimată: apropii depărtarea“ şi prin versul ce o deschide : „Retrageţi păsările incinerate.*' Poemul
Contra-timp ne evocă o poezie scrisă do Emil Botta mult mai tîrziu, *Contra-pasăre,* ca o replică dată versurilor din tinereţe închipuite de un poet şi prieten prea îndrăgit, căruia îi va prefaţa un grupaj de versuri apărut în *România literară.* Lui Corneliu Temensky îi va fi dedicat şi poemul *Rivo f,* salut în amintirea tinereţii literare petrecute sub semnul lui Rimbaud şi al *Corăbiei rataţilor*[33].

Eugen lonescu va tipări în *Facla,* într-un număr din septembrie 1931, un articol intitulat *Banalizarea poeziei* din care desprindem acest fragment ajutîndu-ne să înţelegem, la adevărata lui dimensiune, entuziasmul cronicii scrise în *Păreri libere* despre Emil Botta, în 1936. Înainte să se tipărească volumul *întunecatul April,* Eugen lonescu va scrie despre Emil Botta, intuindu-i originalitatea numai din grupajul de versuri *Marele Păianjen* prezent într-un număr din *Ideea Românească.* Acest fragment din *Banalizarea poeziei* situează primirea excepţională făcută de Eugen lonescu lui Emil Botta, într-un orizont de aşteptare, unde puritatea e valorificată estetic. „Poezia este frumoasă, tainică. Dacă sugerează încă purităţi. A intra în conştiinţa publică înseamnă, în realitate, a păşi şi a se difuza în inconştientul public/[1]
[36]

Banalizarea poeziei, împreună cu un articol tipărit tot în *Facla,* sub titlul *Contra literaturii*[37], ne dau o lumină asupra concepţiei lui Eugen lonescu despre poezie, care relativizează o serie de afirmaţii din *Nu* sau le restructurează. Adeziunea faţa de Emil Botta, pronunţată şi ea, pe fundalul unor respingeri tranşante[38] ale pseudo-literaturii la modă, situează judecata de valoare într-un spaţiu vizînd „ridicarea pe înaltul plan artistic“; „Dramatic înfăţişată, dialogată, teatrală, poezia lui Emil Botta nu pierde totuşi nimic din adevărul, din ascuţişul, din complexitatea conţinutului ei. Şi pentru că tot mereu e vorba de document, iată cum adevăratul document (căci poezia aceasta exprimă gravele

probleme ale omenirii de azi) nu poate fi oferit de o literatură plată, prozaică, ci numai de puterea creatoare a .duhului artistic, de ridicarea pe înaltul plan artistic.

Pînă sa apară poemele din ciclul *Marele Păianjen,* diverse note ale paginilor literare vestesc editarea (sau pregătirea) unor volume scrise de Emil Botta. La rubrica *Bazar* din *Facla* se anunţă, în 9 septembrie 1932, că „tînărul şi talentatul actor Emil Botta va prezenta în această toamnă unei edituri un volum de versuri şi unei scene de teatru românesc prima lui încercare de teatru : o dramă din viaţa tinerei generaţii.“[39] între timp, Saşa Pană mai publică un nou volum de „prozo- poeme” *Viaţa romanţată a lui Dumnezeu.* Ion Pillât scoate *Caietul verde,* Paul Sterîan tipăreşte un volum chemîndu-se *Pregătiri pentru călătoria din urmă* (din nou obsesia morţii 1), scrise sub influenţa lui Max Jacob, poet care-ar putea să ne ajute mult la înţelegerea lui Emil Botta, sugerîndu-ne paralelisme revelatoare, nepericlitate de mania sursologiei. Acest volum, dimpreună cu *Petre Schlemihl,* cartea de versuri a lui Ilarie Vo- ronca, ar putea să ne ofere acel *imaginar de contrast* capabil să sublinieze originalitatea vocii lui Emil Botta, pusă în relaţie cu alt mod de a ilustra aventurile unui personaj funambulesc (în *Petre Schlemihl)* sau candoarea supremă luînd o turnură bufonă *(Pregătiri pentru călătoria din urmă).* Anul 1932 mai înseamnă şi debutul în literatură al lui Mihail Sébastian, ce va scrie una din cele mai penetrante cronici la volumul *întunecatul April. Fragmente dintr-un carnet găsit* e un jurnal intim, conceput în spiritul lui André Gide, scriere simptomatică pentru profilul noii generaţii. Paradigma jurnalului, ca *scriitură de tip jurnal,* va fi una din opţiunile cele mai neliniştite şi autentice ale limbajului în căutare de sine.

JURNAL DEGHIZAT
(DINCOLO DE ARTIFICIUL CLASIC)

Literatura de frontieră a jurnalului asigură limbajului acuitatea şi neliniştea de a fi, în măsura în care drumul subiectivităţii trece din biografie în «destin*[4]

şi „experienţa tragică”. Scriitura pare a se releva ca *destin,* prin jurnal, acolo unde n-ar fi putut să rămînă decît *demonstraţie* omniscientă, *distanţă, dosar, document, dublu* al realităţii, *declaraţie, depoziţie, degringoladă* lingvistică. M. Sébastian nu a debutat întîmplă- tor cu un jurnal, dacă ne gîndim cu ce obstinaţie textele lui repetă cuvîntul destin sau noţiunea de experienţă tragica. Observaţia aparţinîndu-i lui Calinescu [40] e de domeniul evidenţei. O simplă lectură a cronicilor literare publicate de Mihail Sébastian, în *România literară,* condusă de Liviu Rebreanu, e în măsură să reliefeze repetiţia obsesivă a celor două sintagme prezente nu doar în proza – scriitorului. Cronica literară pe care o va scrie la apariţia volumului *întunecatul April*[41] îşi. sprijină judecata de valoare pe ideea de vocaţie şi nu doar de promisiune a noului debut, „cea mai bună alegere, de cînd aceste premii există” (e vorba de premiile Fundaţiei). „Sentimentul de a ne afla în faţa unei mari vocaţii poetice”, în faţa unui poet iar nu a unui „scriitor de versuri”, bucuria de a prezenta un poet „care de la întîiul său cîntec trece nepăsător peste a- cele inutile jocuri şi aduce mărturia unei *inimi tragice* (s.n.).” izvorul de totdeauna al poeziei”, afirmaţia că „este un adevărat liric, o rară şi puternică sensibilitate clasică [...] un fapt excepţional” sînt judecăţi de valoare, subliniind condiţia de destin a unei scrieri şi avatarurile ei de „existenţă tragică”.

Experienţa jurnalului e tipică pentru generaţia nouă.*[1] Chiar şi atunci cînd e camuflată îa note erudite de lectură (Mircea Eliade), în notaţii (C. Noica), în fulguraţii eseistice (Anton Holban, Dan Botta, Mihail Sébastian; Emil Botta), în eseu abisal (Emil Cioran), în cronică literară şi cronică plastică (Eugen lonescu în *România literară a* lui Rebreanu). Aproape toţi tinerii scriitori *scriu* şi *publică* în reviste un jurnal, ceea ce reprezintă mai mult decît a ţine un jurnal, vădind premeditarea opţiunii, o alegere lucidă, simptomatică. Arşavir Acţerian, marele prieten al lui Emil Botta şi companion nedezminţit încă din vremea *Corăbiei rata- ţilor,* scrie şi publică fragmente din *Jurnalul unui leneş* « Mircea Eliade publică fragmente din jurnalul lui

de lectură. Scbastian debutează cu o proză«jurnal. Eugen lonescu scrie cronică literară şi eseu, întorcînd mereu paginile propriei sale personalităţi, şi volumul scos în 1967, *Journal en mieites,* mai poartă încă reflexele notaţiilor şi carnetelor sale precum roza unui vitraliu flăcăruile ieşind din lumina orbitoare a amiezii, pentru a intra, lin, către apus, cu cîteva irizaţii înghesuite la margj- nea «firimiturilor" de sticlă, prinse în plumb : „Regăsesc vechi pagini de jurnal, ele datează din... să nu mai vorbim despre asta. De aşa de demult, încît lucrul acesta îmi produce ameţeală. Nu apucasem încă să public, nu scrisesem nici o piesă de teatru sau măcar cîteva începuturi de dialog. *Aveam aceleaşi probleme* (s.n.), întotdeauna am avut aceleaşi probleme. Şi astăzi sînt la fel de incapabil ca altădată, ca totdeauna, să dau răspunsuri. N-am rezolvat nimic; din totdeauna aceeaşi stare interogativă, numai cînd e trează conştiinţa sînt în stare interogativă. Altfel uitarea, somnul inteligenţei" Revistele sînt pline de asemenea „firimituri" de jurnal, unind plonjarea lăuntrică, răscolirea subiectivităţii cu scriitura fulgurantă, în stilul aforismelor nietzscheene sau al ffosh-urilor din *Diapsalmata* lui Kierkegaard.

Într-un număr din *Discobolul*, sînt date pagini din- tr-un jurnal care, pornind de la relatarea morţii unei bătrîne la mahala, motivează „estetic" (în accepţia kierkegaardiană a esteticului) spaima de moarte exprimată direct de titlul confesiunii *(Mă înspăimîntă moartea) :* „Iubesc în moartea mea cunoaşterea suflului mor- ţii, senzaţia acidă a posesiei ei, cufundarea voluptuoasă în noaptea grea a letargiei sale. Dar curmarea vieţii ma înspăimîntă. Mă înspăimîntă pentru că e un obstacol interpus între mine şi iubirea pentru mitul morţii."[44] Emfaza autoscopiei estete, din aceste rînduri, are o valoare documentară, dînd măsura unor obsesii nu doar existenţiale, ci şi artistice. Jurnalul, ca şi experienţa nefiinţei şi-a agoniei ce-o precede, poate fi autentic sau numai *poza* mimată a unei maniere de a fi şi a scrie.

Fragmente dintr-un carnet găsit de Mihail Sebastian este una dintre cele mai reuşite expresii ale influenţei

O Scanned with OKEN Scanne

Iui Gide în literatura română, dar volumul are autonomie fată de poza „gidismuhu“. Moda şi euforia „carnetelor” traversează această epocă de subiectivităţi neliniştite, intelectuale, practicînd autoscopia sinelui şi autoscopia lecturilor esenţiale, mereu diverse, ca un preludiu al construcţiilor ce vor veni. Opera îşi arată întregul sistem de cofraje şi labirintul întemeierilor, căci un labirint s-a arătat a fi chiar temelia atîtor edificii antice. Această punere în faţă a drumului existenţial şi spiritual, cu ajutorul jurnalului, ne dezvăluie o scriitură sau o voinţă a iniţierii, un *dedal* cu funcţii afirmative. Nelinişt ea devine o garanţie a liniştii, lucid instaurate, un semn al vibraţiei arcului încordat dinaintea eliberării spre ţintă. Pentru că neliniştiţii, marii neliniştiţi ai acestei generaţii, avansează dimpreună cu susceptibilitatea şi angoasa lor, mereu asumate, spre un orizont şi o ţintă nu mai puţin plenare, în ciuda fărîmiţării şi-a fragmentarismului premergător.

Mircea Eliade publică sub genericul *Fragmente* şi vorbeşte despre *praestigiis daemonum,* într-un carnet de vacanţă, *Heidelberg.* Mania „carnetelor” e regăsi- bilă şi în jurnalul lui Eugen îonescu, unde avatarurile scriiturii ne apar ca un repetat început de a scrie şi începe un nou caiet (carnet), întreprindere nedusă pînă la capăt[45].

Şi eseurile scrise de Emil Botta pentru revista *România literară,* ba chiar fragmentele de roman par aşchii sau părţi mai ample dintr-un jurnal constituin- du-se în chiar *destinul* scriiturii. Colaborarea lui Emil Botta la revista lui Liviu Rebreanu, una dintre cele mai prestigioase publicaţii ale epocii, prezenţa numelui sau alături de Sadoveanu, Camil Petrescu, Eugen îonescu (cronica plastică), G. Călinescu, Eugen Jebe- leanu, Şerban Cioculescu^ Mihail Sebastian (cronica literară), Liviu Rebreanu, H. P. Bengescu, ne relevă încă un poet şi prozator al generaţiei, impus sau ajutat să se afirme prin publicistică, înţeleasă în primul rînd ca un jurnal al neliniştilor şi experienţelor fundamentale. Eseurile publicate de Emil Botta, în *România literară,* alcătuiesc deci un posibil jurnal, esenţial pentru înţelegerea scriitorului, *Sisteme în critică*[46] e un mic *Contre*

Q Scanned with OKEN Scanner

Sainte-Beuve al poetului, relevîndu-ne lecturile din Nietzsche, Proust, Julien Benda, Paul Valéry *(Introduction à la méthode de Leonardo de Vinci). Neactual**[1]* este în fond un autentic jurnal de lectură, referindu-se la identitatea umană, la Nietzsche, la pozitivismul secolului XIX, la Dionysos, la Kant şi imperativul moral. Constituindu-se din „fragmente apoftegmatice de o reală expresivitate şi autonomie a semnificaţiei", *Neactual* conţine şi fişe de psihologie umana : „Dar mecanica gesturilor —- trufie şi pozã – e o expresie proprie timidului : activitate configurînd în sensibil, nesfîrşite monotonii iniţiale." *Aspecte*[40] dezvoltă din nou aparenţa unui carnet de lecturi, în care sînt citaţi şi comentaţi Léon-Pual Fargue (micul realism), Nerval (l'épenchement du rêve dans le réel), Hyde şi Jekyll, cele două personaje ale lui Stevenson, Dostoïevski, George Sand şi Proust. Receptarea lui Proust în România nu poate elimina din discuţie fragmentele de eseu scrise de Emil Botta, ca meditaţii pe marginea semnificaţiilor din „căutarea timpului pierdut". *Sensibilităţi de provincie**[9]* e de asemenea un jurnal transcriind experienţa lecturii, ceea ce nu înseamnă un- orizont al preocupărilor esenţialmente livresc. Discuţia despre numele iubitei lui Keats, nume ce-i evocă „un apolog pentru sport", atinge problema nu doar a „arbitrariu- lui semnului lingvistic", ci şi aceea a arbitrariului existenţial. Sînt invocaţi, pe lîngă Keats, Hölderlin şi Eminescu. Sînt citate litografiile lui Eduard Munch. Trimiterile la Bergson (du mécanique plaqué sur du vivant), la Nietzsche, la Huxley, vădesc dezinvoltură în cultură şi lecturi sigure, în fine o curiozitate profundă, o nelinişte spirituală refuzînd orice dogmatică. *Istoriografie* * dezvoltă acelaşi tip de structură fragmentară, aforistică, într-o sintaxă eliptică, ajnsală, prezentă în *Menschlieches, Aiizumenschlieches,* Ein Buch für freie Geister *(Uman prea uman,* o carte pentru spiritele libere) sau în „fărîmiturile" lui Kierkegaard. Textul poate fi rupt în fragmente independente, comparabile cu insulele unui jurnal-arhipelag. Structura paradoxală a eseurilor lui Emil Botta e asemănătoare celei dezvoltate de Eugen lonescu, Emil Cioran, Mircea Eliade,

Scanned with OKEN Scanner

Mihail Sebastian sau Anton Holban. Trimiterile la *Almanahul de Gotha* (ironice), la Huxley, Blaga, Claudel, Hofmannstahl, Alecsandri sînt de o acuitate a observaţiei remarcabilă, avînd adesea pregnanţa unor sen- tenţe, a scriiturii citabile şi memorabile.

Specificul naţional[51] merită să fie analizat în orice exegeză a acestei problematici care a inflamat spiritele interbelice convertindu-se prin cîteva demersuri, la o demnitate filosofică şi de tipologie estetică a discursului. Impresionează profunzimea analizei şi mobilitatea asociaţiilor, ca şi evantaiul larg al lecturilor emilbottiene, dovedind o cultură solidă, remarcabil instrumentată. „Şcolarul durerii" a fost şi un autentic şcolar al culturii, un împătimit de lecturi, şi trăirea spirituală a atins incandescenţa la care a ajuns şi flacăra existenţială. De data aceasta, Emil Botta se referă la Heinrich Mann, la Dostoievski, la Nietzsche, la orchestraţia wagneriană, la populismul francez, la dramaturgia lui Blaga, a cărei valoare e inclusă „în ciclul sensibilităţii europene", la semănătorism şi la Gherea. în *Specificul naţional* există şi o foarte importantă, pentru noi, trimitere la Edschmid, promotor al expresionismului, teoretician notoriu al acestui curent: „Dar un manifest presupune o violentare, ineditul în bloc trecînd peste fantoma locului comun. în această evaziune *din cadre* (s.n.) se întîlnesc, paradoxală nuntă, apelul romantismului şi «acel al lui Edschmid pentru expresionism." Nu este im- portantă doar referirea propriu-zisă la Edschmid şi ex- presionism, ci mai ales alianţa la care se referă Emil Botta, reliefînd hibridările dintre romantism şi expresionism. Adevărul este că exegeza emilbottiană a confundat adesea expresionismul poetului cu romantismul. Ea nu a semnalat nici alianţa pe care-o indică Botta între romantism şi expresionism, esenţială în configurarea imaginarului propriei opere, născută dintr-o spectaculoasă sau inefabilă „ieşire din cadre".

Notă asupra agoniei[52] *e* un eseu admirabil, prin această calitate esenţială a publicisticii lui Emil Botta de a fi deopotrivă densă şi fulgurantă, de a avea puterea de şoc a fulgerului şi o imponderabilitate refu- zînd marcarea sensurilor definitive. Virtuozitatea aso- oierilor, conferind /urna/u/uf *intelectual* aparenţa unor capricii muzicale, nu pierde nimic din gravitatea şi dramatismul ideilor, altfel,

Scanned with OKEN Scanner

întotdeauna, emanînd din- tr-un spirit liber. Trebuie să reţinem din micul eseu (eseurile lui Bolta n-au mai mult de 2—3 pagini) perspectiva. unui romantism expus în vitrină, viziune esen- ială, cînd analizăm romantismul lui Emil Bottá, roman-ismul-manechin, romantismul obligat să existe^ precum acel *manichino* inventat de Marcel Duchamp[53]. Invocarea lui Valery Larbaud, autorul lui Barnabooth, care a impus moda monologului interior, e^ un pretext pentru a discuta semnificaţiile unei căutări definitorii, nu doar pentru Emil Bottá, ci şi pentru întreaga generaţie de scriitori aparţinînd „momentului 1933" (G. Că- linescu): „Cum să caut în această colecţie^ de stări, umbre şi obsesii, *tema originală, sinteza nouă a epocei noastre* ? (s.n.) Există o intuiţie centrală a lucrurilor. «Imaginea» e un intermediar între simplitatea ei absolută şi traducţiunile conceptuale. E o atmosferă vaga, un joc de categorii estetic. Care poate fi visul ori literatura şi unde se rezolvă *comedia noastră intelectuală.* (s.n.) Alfabetul corect, cu marile poziţii metafizice ale îngerului, e cuprins aici. Unde orice carte contrariază actual. Unde timpul e o dimensiune obiectivă, unde prin- tr-un riguros *calcul de rezistenţe, planurile şi grupele cele mai depărtate se cunună"* (s.n.). „Sinteza epocii" noastre e un leitmotiv al criterioniştilor, după cum e obsesia lui Blaga, a lui Ion Barbu, tema esenţială din *Noocraţia necesară.* Această „intuiţie centrală a lucrurilor" ne obligă să reformulăm semnificaţiile unei gîn- dlri fragmentare, a cărei des-centrare presupune obligatoriu un centru, un unghi de fugă. După cum se poate observa, cu uşurinţă, am acordat eseurilor lui Bottá valoarea şi mai ales funcţia de *artă poetică,* statut confirmat de întreaga dezvoltare ulterioară a operei sale. Ele relevă funcţia mediatoare a imaginii, mergînd de la simplitatea absolută a limbajului (la care s-a referit şi Eugen lonescu în *Contra literaturii),* pînă la expresia conceptuală. Tot în eseuri e certă influenţa lui Nietzsche (sensul pe care i-l acorda *metaforei* în filosofie), după cum e regăsibilă opţiunea lui Blaga din consideraţiile

lui privitoare la „metaforei revelatoare". în fine, esenţiale

¿sini vagul, această voluptate a scriiturii lui Emil Bolta de a ni se înfăţişa ca un „sfumato”. Peste eşafodajul de interogaţii, interesînd un jurnal de creaţie, se aşază necesara distanţă. Labirintul meditativ se eliberează graţie ironiei din expresia „comedia noastră intelectuală”, înlocuind ceea ce pînă atunci se prezenta ca o dramatică reflecţie. Trimiterile la Descartes, Strindberg, Wedekind („Cultul paroxismului [...], geniul maladiv şi neregulat al saturnalelor din Munich”, la Spengler şi la conceptul de *amok,* fac parte dintr-o strategie asociativă deloc livrescă sau ostentativă. Firescul cu care sînt pronunţate şi comentate aceste nume, în *Notă asupra agoniei,* e grăitor pentru firescul mai general cu care se făcea şi se asuma cultura în epoca, Emil Botta neavînd aerul că se adresează unor profani şi nici trufia celui ce-ar vrea să epateze într-un pustiu al ignoranţei ori semidoctismului. Scriitorul numeşte idei, cărţi şi personalităţi cu nonşalanţa şi laconismul celui ce ştie că nu monologhează ci dialoghează, adre- sindu-se unor cititori în cunoştinţă de cauză, cărora e simplu să le pronunţi cîteva „silabe” ale unei idei pentru ca s-o continue, dîndu-şi asentimentul. Frumuseţea şi demnitatea pe care ne-o impun aceste eseuri, ca şi jurnalele, notaţiile, carnetele ori mărturisirile altor scriitori din epocă rezidă în sentimentul de *egalitate* şi *comunicare reală* pe care-l implică fiecare propoziţie. E o cultură şi o artă ce se fac *inter pares* şi unde nimeni nu oficiază, un autentic dialog socratic, cum spunea Mircea Eliade. Firescul culturii profunde, deschise, diverse, are o spectaculozitate pe care nicicînd n-o a- tinge spectaculosul culturii ce şi-a pierdut sau nu a atins niciodată seninătatea şi lipsa de crispare a celor ce vorbesc în limba maternă. în orice alt moment cul- . furai, mai puţin organic şi fast ca acela al „literaturii române dintre cele două războaie”, o asemenea acumulare erudită şi tensiune a ideilor, în avalanşă, puse în litera nu unor tomuri ci a presei cotidiene, ar fi automat taxată drept elitara, snoabă şi contrafăcută. Cită suplețe şi plasticitate a limbajului, mult mai bogat la Botta decît la alţi autori de jurnale şi eseuri! Definiţia

dată frivolităţii şi proiectarea frivolului spre semnificaţii adinei şi dramatice sînt memorabile. Micul fragment din eseul O *nouă obiectivitate* – despre acrobaţie şi lege, despre calculul pozitiv al mişcării şi imaginaţie, despre inserţia imaginaţiei în acrobaţie (mecanică), producînd catastrofe – luminează indirect înţelegerea unei sintagme simptomatice în creaţia lui Emil Botta, „livid făuritor de catastrofe" (poetul). Tot aici există o referire mai amplă la volumul lui Constantm Fîntîneru, *Interior :* „Dacă nu aveam siguranţa că citesc un *jurnal, deghizat* (s.n.) sub o intenţie de anecdotă, aş fi respins cartea lui Constantin Fîntîneru. Dar dincolo de acest artificiu clasic se ivea, cu tot fierul şi florile ei, viaţa însăşi. Eroul putea fi dansator sau amant încărcat de funcţiile galante care încep o carieră de glorie. Cum în buna paradă anglo-saxonă..." Ajungem astfel la jurnalul despre jurnal, dar mai ales la instrumentarea artificiului pentru cucerirea unui alt fel de sinceritate, specifică demersului dintr-o literatură existenţialistă. *Despre moartea neobişnuită* [55] e un remarcabil eseu, păstrînd structura jurnalului, dedicat „vieţii subterane", cum o numeşte Emil Botta şi trimiţîndu-ne la *mundus subterráneas* ori la *disegno interno,* dar şi la Dostoievski : „O viaţă subterană se descoperă. Subtilă ca circulaţia singelui prin artere dar mai autentică de- cît mirajul globulelor, decît fumul atomilor în disoluţie. Nu vreau să vorbesc despre lucrul orb al ţesuturilor, procesul asimilării şi al refuzului. Ci despre o halucinaţie, despre pasul de lup care ameninţă în cercuri elastice, ostile, deznădăjduite, cum ondulaţiile apei." Viaţa subterană a operei e întotdeauna mai mult decît ne oferă ecorşeul, pentru că are subtilitatea circulaţiei sangvine. Ea este în primul rînd „mai autentică" decît orice „lucru orb al ţesuturilor." Ceea ce pierde lectura întotdeauna este „halucinaţia" unei scriituri, „pasul de lup care ameninţă în cercuri elastice, ostile, deznădăjduite, cum ondulaţiile apei." Sintaxa imaginară a propriei opere pare să fie acel mers de veghe şi de atac sălbatec, care caută şi ameninţă, după un traseu închis (cercul) şi totuşi elastic. În scrisul lui Emil Botta se ascund întotdeauna o. ostilitate *(un écart)* faţă de

ceva definitiv şi propria-i deznădejde faţă de trecerea ireversibilă, această mişcare, „melodioasa tragedie" din ondulaţiile apei. Frumoasă e aici, în „miniaturala" şi concentrata sedimentare a gîndirii, tocmai identificarea conştiinţei cu *L'Arbre dormant.* Trimiterile la Nietzsche, Friedrich Gundolf şi L. P. Fargue vădesc modernitatea şi expansiunea orizontului spiritual. Autoportret deghizat, *Un motiv ocult al tăcerii*[56] este eseul definitoriu pentru înţelegerea existenţialismului exprimat în celebra formulă : IN-DAS-WELT-SEIN-ZUM-TODE-SE1N. El leagă în acelaşi timp problematica morţii şi obsesiile epocii, oferind şi atitudinea existenţială şi estetică de exorcizare: „Apropiata moarte mi-o traduce un simbolism oarecare. *Interpretată,* îmi apare mult mai puţin ostilă : un paradis agreabil, o nuntă albă. Dar în faţa contactului, panica mă cuprinde (secundele care au precedat, în incendiu, căderea enormă a casei). Şi *simulez, simulez. Am apelat la un registru de semne, de cifre, de figuraţii pentru a mă obicinui cu neantul.* Cum anahoreţii care îşi cultivau plăgile oribile se *apropiau ca hoţii de 'absolut. Dialogurile cu moartea sint laterale, divagate ca la cineva foarte incert." (s.n.)*

Textul mărturiseşte o .atracţie irepresibiîă pentru arhetipurile subconştientului. E un document esenţial pentru înţelegerea lui Emil Bottá şi a întregii generaţii de scriitori existenţialişti. Arta de a îmblînzi nefiinţa, prin *dialoguri laterale,* ne deconspiră însăşi geneza imaginarului thanatic. Dacă vom compara acest text cu celelalte autoscopii ale psihicului, bîntuit de himerele şi realitatea nefiinţei, vor fi şi mai transparente pregnanţa şi strălucirea scriiturii emilbottiene. Somptuozitatea, locuind în chiar mănunchiul de aşchii ale unei gîndiri, ne sugerează mereu marmura din care s-au desprins nişte fragmente, tăioase, ferme. *Micul realism*[07] – peste ani Emil Bottá va scrie şi *Micul discurs*[38] – este o polemică împotriva artei redusă la decorul iluzionist de tip Ciné Viile, simulacru al oraşelor obişnuite. O nouă trimitere la Nietzsche confirmă încă o data ponderea unor lecturi şi afinităţi. Mai mult însă decît 'această „contabilizare" a ideilor lui Emil Bottá

sînt impresionante chiar arta ţeserii lor, puterea textului de a figura nuanţe şi de a respinge orice dogmatică. Graţia, ca o salvare prin cuvînt, desfăşoară miracolul analogiilor, altfel atît de precis tăiate, atît de decise. Bolta conturează miraculosul cu fermitatea unei frenezii intelectuale impecabile. Din nou ni se impune imaginea fulgerului, ca o posibilă aproximare a scriiturii enulbottiene din eseuri. Fraza e făcuta din *şoc,* din zigzagul asocierilor, din fermitatea luminii ce se arată în linii frînte, din sagetari de luminiscenţă. Iar sensul; instalîndu-se, cîteva clipe mai tîrziu, se lasă auzit asemeni unui tunet. Scriitura îşî arată mai întîi Jurai na, şocînd, şi, la o fracţiune de secundă, ramificată, sarabanda atîtor sugestii destinde „micul discurs".

Fireşte poate să pară o exagerare tendinţa de a împovăra genul literar al jurnalului cu scrieri ce s-aji autodefinit roman, tabletă, notaţii, carnet de vacanţă, eseu. Trebuie să recunoaştem că exagerarea noastră e premeditată. Cită vreme romanul a năzuit să devină un gen mai mult decît elastic, renunţînd la autonomie de dragul unei heteronimii, capabile să-l dizolve, cîtă vreme jurnalul s-a numit roman şi poemul în proză ori metaromanul s-au numit roman, de ce ar fi suspectă operaţia inversă ce tratează romanul ca jurnal ? Preeminenţa scriiturii de tip jurnal, într-o literatură existenţialistă, într-o anumită perioadă a literaturii, anunţă de regulă o fortificare a spiritului critic, glisînd mereu dinspre autoscopie spre vivisecţia celorlalţi. Exacerbarea subiectivităţii precede o reaşezare a semnificaţiilor aşa-zis impersonale. E simptomatic faptul că a- pelăm la publicistica lui Emil Botta, ca la un document, că socotim eseul, romanul, poemul, un jurnal deghizat. Pe de o parte, e vorba desigur de nevoia pe care-o resimţim de a întemeia eşafodajul nostru pe certitudine, or, documentul de arhivă e mai uşor omolo- gabil ca certitudine decît „certitudinea" .unui poem. Jurnalul pare să fie un „document" creditabil, odată pusă în paranteză contrafacerea lui. Pe de alta parte. şi lucrul acesta este şi cel mâi important, aceste scrieri (romane la persoana I, eseuri, carnete de lectură, eseu filosofic, ş.a.m.d) *conţin o imensa trăire,* un magnetism existenţial şi o asemenea încărcătură de viaţă a trupului şi a minţii, încît par efectiv jurnale, mărturii ale unor fiinţe consumînd pînă la incandescenţă toate experienţele vieţii şi făcînd din viaţă o experienţă irepetabilă, un destin. într-un număr

din *Ulise®,* apare poemul lui Corneliu Temensky *Anti-Capul.* El relevă afinităţi de scriitură între Emil Botta şi tînărul său prieten. Temensky va fi exercitat asupra lui Botta acea influenţă tipică elanurilor adolescenţei. Putem urmări în acest poem impactul categoriilor negative din lirismul modern (Hugo Friedrich). În acelaşi număr din *Ui isc, e* tipărit un fragment din *Carnet intim* de Eugen lonescu. Fragmentul transcrie ziua de sîmbătă 23 septembrie 1932.Textul pare a fi o mărturisire Emil Botta, dovada că exista un *Zeitgeist,* regăsibil şi la nivelul acestui mod de exprimare, trăire şi construcţie de sine prin jurnal: „Sunt un nebun care fuge după arătări. Chem ceea ce nu exista, ceea ce nu răspunde. Eu singur îmi răspund, eu propriul meu ecou mie însumi." Existenţialismul acestor scrieri, cărora ne vine să le spunem jurnale deghizate, înseamnă altceva şi oricum mai mult decît traversarea unor existenţe. Existenţialismul nu e acelaşi lucru cu existenţa. Autoscopiile scriitorilor interbelici ne propun ca jurnale existenţialiste un alt fel de a-ţi asuma scrierea unui jurnal. Herbert Read[60] nu-l citează printre precursorii picturii moderne pe Rousseau- Vameşul, socotindu-l naiv. Modernitatea e condiţionată de un flux premeditat, de un demers lucid, de o intenţie a modernităţii asumate cu obstinaţie. Criteriul modernismului adoptat de Herbert Read porneşte de la o idee a lui Klee ce opune *voinţa de a* face *vizibil* simplei reproduceri a vizibilului. Jurnalele interbelice, „declarate" ori „deghizate", s-au scris cu voinţa de a face vizibilă arderea existenţială, combustia sinelui, avatarurile fiinţei ca *homo viator,* ca filosofie a omului, ca nebunie lucidă, ca dramatism al eului şi conversiune. Nici urmă din inocenţa şi primitivismul jurnalului scris, ca mod de a exprima şi reproduce naiv adolescenţa sau parcursul unei călătorii într-un „caiet" de bord. Inocenţa modernă nu are nimic de-a face cu scriitura picturală naiva a unor Morris Hirshfield, Ivan Generalic, Joseph Picket, John Kane, André Bauchant, Camille Bombois, nume citate de Herbert Read în sprijinul tezei sale ce-l exclude pe Rousseau-Vameşul dintre precursorii picturii moderne. „Jurnalul" pictural al acestor primitivi e cu totul altceva decît jurnalul pictural al lui Klee. Tot astfel cum jurnalele premeditate ale existenţialiştilor sînt altceva decît jurnalul scris în inocenţa transcrierii unei biografii sau călătorii. Fundamentală în jurnalul existenţialist este *construcţia* existenţei în sensul pe care i-l atribuia Valéry : *„A trai* înseamnă să te transformi în incomplet. *'Viaţa,* în acest sens, e numai anecdote, amănunte, clipe. *Construcţia,* din contră, implică condiţiile *a priori* ale unei existenţe care *ar putea* fi cu TOTUL ALTA (...) într-un cuvînt, e vorba de folosirea unei posibilităţi a gîndirii, controlată de un

maximum posibil de *conştiinţă.”*[61] în eseul *Sisteme Un critică,* Emil Botta scria : „Metoda pentru *da Vinci* preluată de Gundolf, cu distincţia perfectă între categoriile de acte ale individului, creează o strictă, absolută monografie spirituală.” Referinţa la Valéry, ce a marcat concepţia lui Gundolf, vizează constituirea unei monografii spirituale, dar mai ales *o metodă* capabilă să distingă perfect între categoriile de acte ale individului, eliminînd zgura anecdoticului din interpretarea creaţiei.

în toate aceste jurnale la care ne-am referit, în ciuda neliniştii şi a multitudinii de experienţe asumate, există mereu o metodă existenţială, o tensiune a edificării de sine ce depăşeşte perspectiva incompletă a simplului *a trăi.* Ni se relevă, astfel, încă una din semnificaţiile posibile ale *complectudinismului* profesat de criterionişti, anume construcţia unei existenţe spirituale, în funcţie de coordonate universale, depăşind anecdoticul şi efe- meritatea trăirii, printr-un program ce precede existenţa, plasînd-o pe orbita unei alterităţi, capabile să-i asigure demnitatea conversiunii şi a depăşirii (întregirii) de sine. Botta spunea că nu a fost o jucărie în mîna destinului : „Destinul am fost eu.” Fără să fiş un criterionist,

în sensul apartenenţei afişate şi în pofida impresiei mai generale pe care-au produs-o opera şi viaţa lui Emil Botta, de joc imprevizibil şi previzibilitate a jocului imprevizibil, există în scrisul şi în felul lui de a fi o *hostinato rigore,* acea rigoare obstinată care a fost deviza lui Leonardo, invocat în poemul *Primarii din Cork :* („Hazardul ne vede / cum a văzut vizionarul DA VINCI“ (...) Şi Tăcerea, Tăcerea lipseşte, / zeiţa Tăcere, / ardoarea tăcută, / aeriana tăcere lionardescă, / solia solară, lunară, / nici eu nu mai ştiu...“). Publicistica scriitorului, împlinind ceea ce am numit un „jurnal- deghizat”, ne oferă argumentul cel mai cuprinzător al unei riguroase, prin imponderabil şi inefabil, completări de sine. Aventurile spiritului şi spiritualitatea aventurii trăite de Emil Botta ascund în spatele lor un *disegnc interna,* fie acesta labirintul ducînd spre himere sau însăşi himera pe care o urmezi (urmăreşti) şi o calci în picioare.

»

_j

*•

O nota din *Facla,* anunţă, în anul'1933, apariţia micului roman al lui Emil Botta, „o carte fără anecdotă, fără început, fără sfîrşit. Dezordonată ca viaţa însăşi.“[62] Nu vor vedea lumina tiparului decît două fragmente din proiectatul roman, publicate în 1933, în *România literară*[63]. Într-un alt număr, tot *Facla* anunţa romanul lui Mircea Eliade *Maitrey*\ prezent în librării la scurt răstimp şi premiat („Tekirghiol-Eforie“). Anul 1933- a- daugă literaturii interbelice cîteva opere importante, precum volumul lui Blaga, *Cunoaşterea luciferică,* placheta *Poemul-invectivă* a lui Geo Bogza, *Scutul Mi- nervei* de Ion Pillat, *Destin* de Vasile Voiculescu, *Patmos şi alte şase poeme* de Ilarie Voronca, *Adela* lui Garabet Ibrăileanu, *Drumul ascuns* de H. P. Bem gescu, *Patul lui Procust* de Camil Petrescu, „dosar de existenţe” cum îl definea autorul. Mihail Sadoveanu tipăreşte *Creanga de aur,* iar Mihail Sebastian romanul *Femei,* mai degrabă o suita de nuvele. Petru Comarnescu publică *Zgirie-norii New Yorkului* şi *Homo americanus, Tipuri reprezentative ale vieţii americane,* în acelaşi an apare *Maidanul cu dragoste* în doua volume din ciclul mai amplu de romane al lui G. M. Zamfirescu, intitulat *Bariera.* Foiletoanele lui Pompiliu Constanţi- nescu din *Sburătorul* (1926—1927) şi *Vremea* sini reunite în *Critice. Influenta lui Hegel în cultura romana* de Tudor Vianu primeşte Premiul Academiei.

Presa literara şi culturală e plină de traduceri, .selectăm cîteva

Scanned with OKEN Scanner

nume interesînd constituirea universului şi stilului Emil Botta: J. Supervielle. Léon PaulFargue, Paul Claudel traduşi de E. Gulian, expresionişţii traduşi de Ion Pillât împreună cu Oskar Walter Cizek, Morgenstern, Rilke, Lautréamont...

În aprilie 1933, *Facla* tipăreşte un număr extrem de important pentru înţelegerea poeziei din *întunecatul April,* sub genericul *Primăvara... în Elada... în cintec... printre oameni*[64]. în numărul 667 din *Facla e* anunţată cartea de poeme a lui Saşa Pană, *Cuvintul Talisman.* Pentru cititorul nefamiliarizat cu anii aceia şi dorind totuşi să-i cunoască, e important ca, printre atîtea nume sonore şi azi, să reţină prestigiul de care se bucurau şi alte nume. De pildă André Bâillon (1875—1932). După moartea acestuia, în 1933, exista un vizibil curent de simpatie şi articolele ce-i sînt consacrate reflectă, în fond, un anume gust, o atracţie evidentă pentru stilul acestui scriitor, autor al unor cărţi „modelatoare" în orizontul de aşteptare interbelic. *Moi, quelque part* (1918), *Histoire d'une Marie* (1921), *Neveu de Mlle Autorité* (1930) ca şi alte cărţi ale sale, editate de Rieder, aveau un accent foarte personal, un fantastic imprevizibil, o ciudată expansiune a inspiraţiei, culmi- mînd în *Délires.* Confesiuni desăvîrşite ale unui adevăr fără pată, mărturii ale unei sincerităţi fără mistificare, ale unei impudori lipsite de ipocrizie, cărţile lui André Bâillon aşezaseră o anume amprentă asupra gustului, prin amestecul lor de cinism, autoscopie rousseauistă şi observaţie precisă şi crudă, un releveu psihic dostoievski- an. De multe ori cărţi de fundal în istoria literaturii sînt în măsură să precipite o anume fizionomie a stilului ce n-ar face decît să se lase strivit sub tutela marilor şi ¡repetabilelor tipare. Tot în 1933 apare volumul V din *Memoriile lui Casanova* în traducerea lui Ion Pas. E tradus şi prezent în librarii Cervantes cu al sau *Don Quijote de la Mancha,* invocat în cîteva poeme de Emil Botta. în *Gindirea,* Emil Cioran scrie un «studiu» despre *Melancolic.* E anunţat volumul *Oceanografie* de Mircea Eliade. La „Cultura naţională" e pregătită apariţia tălmăcirilor din Baudelaire datorate lui Al. Philippide. Revistele publică reproduceri după expoziţia Micaelei Eleuteriade de la Criterion. Se scriu articole despre Diaghilev şi Nijinski. Ion Călugaru semnează două pagini al căror titlu e simptomatic: *Charlot – un orfan,* în *România literară,* Emil Cioran publică fragmente din *Pe culmile disperării.* Textul despre *Grotesc şi disperare* ni se impune ca un ecorşeu definitoriu pentru înţelegerea spiritului adînc al operei lui Emil

Botta. Întuneca ful *April, Pe-o gură de rai,* prozele din *Tnntorul* nu pot fi private de semnificaţiile acestui paralelism Emil Botta—Emil Cioran. Eesenţial, vădind identităţi lăuntrice, iar nu repetiţia unei fizionomii,-obligatorie în configurarea de *sosii* literare ; „Cîtă singurătate trebuie pentru a avea spirit! Cîtă moarte în viaţă şi cîte focuri lăuntrice ! Singurătatea neagă atîta din viaţă îneît înflorirea spiritului rezultată din dislocările vitale devine a- proape insuportabilă. [...] Dintre formele multiple ale grotescului, aceea îmi pare mai ciudată şi mai complicată care îşi are rădăcinile în disperare. Celelalte vizează un paroxism de natură periferică. Deeît acesta este important, grotescul nu e conceptibil fără un paroxism. Şi ce paroxism este mai adînc şi mai organic deeît acela al disperării. *Grotescul nu apare declt în paroxismul stărilor negative.,, este o exaltare în negativi* (s.n.) [65] Ultima propoziţie din textul lui Emil Cioran ne relevă joncţiunea profundă dintre grotesc şi suferinţa, specifică pentru lirismul din *întunecatul April,* prezentă mai ales în prozele din *Trintorul.* Fără această înţelegere a glisării şi convertirii paroxismelor, per-ceperea grotescului şi a tragicului lui Emil Botta e o simplă .consemnare de epiderme stilistice. în *Vremea,* numerele 294 şi 295 din 1933, apare fragmentul *Rădăcinile lirismului,* text de asemenea important pentru înţelegerea Iui Emil Botta. *Apocalips, Monopolul suferinţei, Lirismul absolut, Atracţia întunericului, Renunţarea,* tipărite în Vremea, în „serial'[1], deschid perspectivele complexe asupra sintaxei imaginare emilbottiene. În *Vremea,* nr. 303, Mircea Eiiade scrie *Despre un anumit sentiment al morţii.* Cîteva crîmpeie din text pat să lumineze şi ele sensurile adinei ale operei lui Emil Botta. „Miracolul morţii nu constă în ceea ce sfîrşeşte ci în ceea ce începe" [...] „Acesta e şi paradoxul central al morţii: *altceva* decît viaţa şi totuşi ceva pe care l-am putea cunoaşte chiar cu ajutorul vieţii" [...] Moartea 'în înţelesul ei prim de *începere,* de inaugurare ireversibilă" [...] „totala răsturnare de valori." Să recitim, la lumina acestor ffash-uri proiectate de Mircea Eiiade, cîteva poeme din *întunecatul April: Aedificabo et destruam* (trimiţîndu-ne la Montherlant), *Domnul Amărăciune, Praznic, Vizite, Acel „eu însumi", Ordine, dez-ordine, Toma Necredinciosul,* să recitim de fapt întreg volumul de debut. Să recitim prozele din *Trîntorul,* rupte şi ele contextului în care au apărut, şi puse pe seama unor influenţe luate, de fapt, în răspăr. Sensuri multiple s-au pierdut, citindu-l pe Emil Botta în singurătate, în afara neliniştilor existenţiale şi spirituale ce i-au marcat opera. E atît de straniu, dar ni se pare mai simplu să-i legăm poezia de actorie şi de teatrali- tate, cînd rădăcinile ei se

află mai întîi într-un anume timp al culturii româneşti. Emil Botta nu a fost preţuit întîmplător de Mircea Eiiade, Eugen lonescu, Emil Cio- ran, Mihail Sebastian, Petru Comarnescu, Anton Holbau, Pompiliu Constantinescu. Şi nu a fost preţuit mai întîi ca actor. Prezenţa lui ca eseist şi publicist, alături

?oaţe aceste nume, pune în evidenţă identităţi şi afinităţi ceau scăpat din păcate exegezei emilbottiene. *Întunecatul April* şi *Trîntorul* n-au fost citite în paralei cu volumele lui Mircea Eiiade, Eugen lonescu, Anton Holban, Emil Cioran, Mihail Sebastian, Constantin Fîn- tîneru. întreg imaginarul focului din opera lui Emil Botta nu poate fi înţeles dacă nu recitim, în paralel, şi subcapitolul *Frumuseţea flăcărilor,* apărut mai întîi în *Vremea* [66] înainte să se tipărească volumul *Pe culmile disperării:* „întregul farmec al flăcărilor este de a

cuceri prîntr-un joc ciudat care este dincolo de armonie, de proporţie şi de măsură. Nu simbolizează avîntul impalpabil al flăcărilor, graţia şi tragedia, naivitatea şi disperarea, voluptatea şi tristeţea ?”[67]

Ceea ce mai reţinem din aceste eseuri abisale care au intrat, cu siguranţă, în alchimia pregătind opera IUL Emil Botta, este voinţa de a educa şi de a se educa la flac<ira *transfigurării* de sine. Distanţa de la *figurare* la *transfigurare* ne ajută să înţelegem semnificaţiile unui program existenţial şi estetic asumat de generaţia impusă în anii '30. Program ce-i este specific şi lui Emil Botta. Exprimat atît de sugestiv în *Banalitate şi transfigurare:* „Trebuie depăşita în toate modurile banalitatea şi realizată transfigurarea, care nu este altceva decît o înfăptuire a unei expresivităţi absolute. [...] De ce nu ne-am educa în fiecare moment, de ce nu am mari încontinuu luminile din noi sau ne-am ameţi de luminile întunericului ? Nu trebuie să dăm o expresie infinită tuturor contingenţelor noastre ? De ce nu am scoate din durere, tot ceea ce ea poate da, sau de ce n-am cultiva un zîmbet pînă am ajunge la zona vitală din care el izvorăşte?”[68].

în octombrie 1933, Mircea Eliade publică în *Vremea* un studiu *La vida es sueno* 36 de ani mai tîrziu, cînd Emil Botta putea să privească în trecut, în „viitorul apropiat”, cum îi plăcea' să-l numească, şi să-şi contemple, prin *Micul discurs,* calea parcursă, ca o stranie descoperire a unei plante preistorice în falia pămîntu- lui, e readusă la suprafaţă vechea sentenţă; *La vida es sueno :* „Apărîndu-mă de mir agii, ferindu-mă de fals şi fraudă, să revin la micul discurs asupra mea, amicalul mic discurs asupra unui subiect familiar dar nu favorit, asupra a ceea ce a numit cineva îngrozitorul eii însumi. Viaţa e vis, această sentenţă de aur a pronunţat-o spaniolul acela care ferocissime cantat. Nu ştiu dacă nuanţa *ferocissime* există în dicţionarele muzicienilor, dar Eminescu o notează pentru numita măreaţă simfonie Calderon. Am repetat şi eu ca o incantaţie, ca o vrăjitorie «Viaţa e vis» şi «Viseaza-ne Doamne», dorind a fi bolnav şi eu, contaminat de răul sublim. Şi observ că visul a devenit aieve şi iau act de o realítate glorioasă : corpul concret al visului.“[70] Emil Botta n-a fost singurul în anii '30 repetînd ca pe o incantaţie „la vida es sueño” şi e important să ştim că n-a fost singurul, descoperindu-i originalitatea într-o comunitate spirituală şi artistică. în acelaşi număr în care Mircea Eliade publica *La vida es sueño,* sub semnătura lui Emil Cioran apare *Sentimentul muzical al existenţei.* Pompiliu Constantinescu îşi încheie tetrada consacrată poeziei lui Blaga. Despre O’Neill scrie Petru Comar- nescu. Alt

Scanned with OKEN Scanner

număr din *Vremea,* 311, şi din nou semnăturile lui Pompiliu Constantinescu (cronica la *Tablete din ţara de Kutty* de Tudor Arghezi); Emil Cioran *(Bucuria propriilor înălţimi),* Mircea Eliade *(Despre fericirea concretă).* Nu putem elimina din discuţie tocmai atmosfera în care s-a format Emil Botta, această plenitudine spirituală trăită *în vivo* de un contemporan. Mircea Eliade, Emil Cioran, Eugen lonescu există în opera lui Emil Botta cel puţin în măsura în care există Baudelaire, Poe, Corbière sau Laforgue. Şi prestigiul lor în spaţiul acestei opere aparţine deopotrivă fiinţei şi cuvîntului scris.

NOTE

[1] G. Călinescu, *Noua generaţie. Momentul 1933. Filoso lia «neliniştii» şi a «aventurii». Literatura experienţelor,* în *Istoria literaturii române de la origini plnă în prezent.* Buc., Fundaţia regală pentru literatură şi artă, 1941, p. 861—863.

[2] *Idem, ibidem,* p. 861.

[3] Mircea Eliade, Mémoire I, *1907—1937, Les promesses de l'équinoxe,* traduit du roumain, par Constantin N. Grigoresco, N.R.F., Gallimard, 1980.

[4] *Idem, ibidem,* p, 175—204.

[5] *De Ripon Street* à *Bhowanipore* este titlul celui de-al IX-lc» capitol din jurnalul 'lui Mircea Eliade, *Promesses de l'équinoxe, ed. cit.,* p. 223—250.

[6] Mircea Eliade, *Retour à la mansarde,* în *Mémoire I, 1907— 1937, Les Promesses de l'équinoxe, ed. cit.,* p. 33Ü—331.

[7] Eugène Ionesco, *Journal en miettes,* Mercure de France, 1967.

[B] *Idem, ibidem,* p. 48.

[a] Eugen lonescu, Contra *literaturii, Facla,* 12 oct. 1931, 1» pagina culturală.

[10] G. Călinescu, *D. D. Roşea* în *Istoria,* ed. *cil.,* p. 868.

[u] G. Călinescu, *Emil Cloran* în *Isloiia, ed. cit.,* p. 868. Eugène Ionesco, Hn *lisant „Phédon"* în *Journal en miettes, *><!. cil.,* p. 40.

[13] Eugène Ionesco, *Journal en miettes, ed. cil.,* p. 94.

[14] Ion Sân-Giorgiu, *Generaţia nouă* în *lirica germană,* Atelierele „Adevărul", S.A. str. Const. Miile 7—9—11, Bucureşti, extras din „Viaţa Românească", Anul XXIII, nr. 7 şi 8, 1931, p. 4.

Idem, ibidem, p. 4.

Ion Vinca, *Paradisul suspinelor,* Bucureşti, 1930, p. 23.

[17] Eugène Ionesco, *Journal en miettes,* ed. cit., p. 35.

*" *Idem, ibidem,* p. 54—55.

[19] Ion Barbu, *Salut în Novalîs,* în *Vremea,* nr. 107, din 27 marii p 1930.

*t

[20] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pina în prezent, ed. cit.,* p. 678.

[21] Eugen lonescu, cronica la Anton Holban apare în *Excelsîor,* anul i, nr. 16, 21 martie 1931, p. 6.

[22] Anton Holban, *Contribuţii la specificul românesc,* în *Ulise,* anul 1, nr. 3, oct. 1932, p. 1.

[23] *Moartea, prietena mea,* de Victor Ion Popa, *Cuvinte despre moarte* de Anton Holban şi *Una din formele contradictorii ale umllităţîi* de H. P. Bengescu apar în *Vremea* nr. 175, dih 12 martie 1931, de unde am extras şi fragmentul citat din Anton Holban. • [24] Mîrcea Eliade, *Mémoire I,* 1907—

1937, ed. *cit.*, p. 405.

[25] Emil Botta, *Scrieri 3,* Text ales şi stabilit, studiu introductiv, jjote şi bibliografie de Doina Uricariu, Editura Minerva, Bucureşti, 1937. p. 246—248 şi 445—446.

[2{î] Emil Botta, *Scrieri 3, ed. cit.,* p. 249—250 şi 447.

[27] Emil Botta, *Scrieri 3, ed. cit., p.* 274—275 şi 445—446.

[2B] Mircea Eliade, *Mémoire I, ed. cit.,* p. 405.

[29] Eugène Ionesco, *Journal en miettes, ed. cit.,* p. 10.

[w] *Idem, ibidem,* p. 39.

[31] G. Călinescu, *Istoria..., ed. cit.,* p. 880.

[Æ] Emil Botta, *Scrieri* 3, *ed. cit.,* p. 225—227 şi 437—138.

[33] Nota privitoare la revista *Caravana* apare în *Pacía,* anul X, nr. 413, luni 22 iunie 1931, p. 3.

[54] *Pacía,* anul X, nr. 416, 13 iulie 1931.

[35] Doina Uricariu, *Apocrife despre Emil Botta, cd. cit.,* p. 247— 251.

[36] Eugen lonescu, *Banalizarea poeziei,* în *Facla,* nr. 422, 7 sept, 1931.

[r/] Eugen lonescu, *Contra literaturii, Facla,* 12 oct. 1931.

[39] Eugen lonescu, *Emil Botta,* în *Păreri libere,* anul 111, nr. 4, simbiîtd 28 martie 1936. în cronica scrisă pe marginea celor nouă pocni o din ciclul *Marele Păianjen,* apărut în *Ideea românească,* Eugen lonescu se gîndeşte „cu tristele amarnică" la „victoria deplina a nonvalorosului, a inartisticului", respingîndu-i pe „aceşti îngrozitori prozatori (Mihai Uovici, Dan Pctraşincu, Petru Manollu. Pericle Martînescuf, pe N. Crevedla, poetul, şi Neagu Rădulescu

dintre „pamfletari” şi incriminînd atitudinea criticului O. Şuluţiu „atît de neacut, de grosolan”.

[39] *Facla*, anul XI, nr. 483, vineri 9 septembrie 1932, la rubrica Bazar.

[4]« G. Călinescu, *Istoria*, ed. *cit.*, p. 876.

« Mihail Sébastian, *Emil Bolta : „întunecatul April[1]'*, în *Reporter* anul V. nr. 21, 11 iulie 1937, p. 2, la rubrica „Mărturia unei acneratii” şi volumul *Emil Botta interpretat de...* Prefaţă, note, tabel cronologic şi bibliografie de Doina Uricariu, Antologie de Paul P. Drogeanu, Editura Eminescu, 1986, p. 115—118.

« Arşavir Acterian este autorul.

[43] Eugène Ionesco, *Journal* en *miettes, ed. cit.*, p. 66.

[44] Horia Liman, Mă *înspăimintă moartea, în Discobolul*, nr. 5, ian. 1933, p. 6—7. Fragmentul citat apare la pagina 7.

[45] Eugène Ionesco, *Journal en miettes, ed. cit.*

[46] Emil Botta, *Sisteme în critica*, în *România literară,* nr. 30, 10 sept. 1932, p. IV.

[47] Emil Botta, *Neactual*, în *România literară,* nr. 31, 17 sept. 1932, p. 4.

[48] Emil Botta, *Aspecte*, în *România literară,* nr. 32, *24* sept. 1932, p. 3. *

[49] Emil Botta, *Sensibilităţi de provincie, în România literară,* nr. 34, 1 oct. 1932, p. I (şi continuare p. IV).

[50] Emil Botta, *Istoriograiie,* în *România literară,* anul I, nr. 3, 15 octombrie 1932, p. 3.

[51] Emil Botta, *Specificul naţional*, în *România literară,* anul I, nr. 37, 29 oct. 1932, p. 4.

[52] Emil Botta, *Notă asupra agoniei,* în *România literară,* anul II, numărul 51, 4 febr. 1933.

[53] Doina Uricariu, *Apocrife despre Emil Botta, ed. cit,*, p. 150.

[54] Emil Botta, O nouă *obiectivitate*, în *România literară,* anul II, nr. 52 din 11 februarie 1933, p. 1.

[55] Emil Botta, *Despre moartea neobişnuită,* în *România literară,* anul II, 18 febr. 1933, p. II.

[56] Emil Botta, *Un motiv ocult al tăcerii,* în *România literară,* anul II, nr. 54, 25 febr. 1933, p. 1.

[07] Emil Botta, *Micul realism*, în *România literară,* anul II, nr. 55, 4 mart. 1933, p. II.

■ w Botta, M/cu/-d/scurs - în *Ramuri*, anul VI. nr. 6 (60). 15 lume 1969. J

[w] *Ulise.* anul I, nr. 3, oct. 1932, p. 5—6, Fragmentul citat face parte din *Paranteze*, apărut în *Carnet intim* de Eugen lonescu. *Paranteze se* referă la moartea şi înmormîntarea Magdei.

[60] Herbert Read, *Histoire de la peinture moderne*, Aimery Somogy, traduit de l’anglais par Yves Rivière, 1960, V. Préface, p. 5.

Scanned with OKEN Scanner

[61] Paul Valéry, *Introducere în metoda lui Leonardo da Vinci,* în româneşte de Şerban Foarţa, Editura Meridiane, 1969, p. 11—12.

[62] *Facla.* anul XII, nr. 620, 1933, p. 2.

[63] *Meridian* (I) şi *Meridian* (II) au fost publicate în *România literară,* anul II, nr. 71, p. IV şi, respectiv, *România literară,* anul II, nr. 73, p. III.

[64] *Facla,* anul XII, nr. 666, 16 aprilie 1933, p. 4.

[65] Emil Cioran, Pe *culmile disperării, Grotesc şi disperare,* În *România literară* (Anul II), nr. 73, 8 iulie 1933, p. 2.

[66] Emil Cioran, *'Frumuseţea Ilăcărilor,* în Vremea, nr. 303, 1933.

[67] Emil Cioran, *Pe culmile disperării,* Bucureşti, Fundaţia regala pentru literatură şi artă, 1934, p. 109.

[68] Emil Cioran, Pe *culmile disperării, ed. cit.,* p. 124.

[69] Mircea Eliade, *La vida es sueño,* în *Vremea,* nr. 309, 17 oct. 1933.

[70] Emil Botta, *Micul discurs,* în *Scrieri 3, ed. cit.,* p. 281.

O Scanned with OKEN Scanner

PE CULMILE SUBIECTIVITĂŢII

G. Călinescu este mult prea sever cu Emil,. Cioran decretînd volumul acestuia, premiat de Fundaţii, drept un juvenil exerciţiu de seminar. *Pe culmile disperării* nu e doar o carte de eseuri vaporoase din care ne rănim tonul exaltat şi forma aforistică asemănătoare cu aceea a lui Kierkegaard L Existenţialismul, obligat la tectonica unor fragmente, circumscrie nu doar o metafizica interioară, ci şi o poetică a fiinţei, poate cea mai relevantă poetică a unui lirism existenţial. Cîteva frîn- turi alese la întîmplare din carte sînt în măsură să ne convingă de oportunitatea unui paralelism Emil Botta – Emil Cioran. Practicat în afara oricărei tendinţe de a-servire a unui stil la celălalt, mai cu seamă că e de domeniul evidenţei neasemanarea celor două moduri de a scrie. Şi, totuşi, paradigmele sînt comune. Mai mult, *contrastul* şi *diferenţa* ne oferă un tip de persuasiune subtilă, mai autentică, şi ceea ce nu se aseamănă pare să fie într-un mod mai adînc şi etern asemănător. Stiluri apropiate ascund adesea în spatele lor viziuni bastarde, dacă nu iremediabil străine. După cum pielea diferită, de nerecunoscut a metamorfozei (disimulează, în alaiul de alteritaţi, fiinţa unică a sărbătorii şi fericirii. Emil Cioran pare mai patetic, mai descoperit, mai direct, dar nu e oare şi Emil Botta mai patetic, mai expus, mai tangibil, privit dintr-un unghi ce suspectează felul de a scrie al celuilalt, în asemenea comparaţii ce deservesc şi resping mereu unul din termenii ecuaţiei ? întotdeauna apropierea a doi scriitori se transformă în- tr-o „clevetire” a unuia dintre ei şi judecata de exis-

tenţă şi valoare se face printr-un soi de punere în posesie ce deposedează concomitent. Un transfer ilicit de atribute favorizează doar unul din termeni. Diferen/n se obţine nu ca un banal rest obţinut dintr-o scădere, ci printr-o acumulare defavorizînd unul din poli. Privilegiatul e încărcat de daruri, automat respinse unuia dintre termenii ecuaţiei. Scriitorii comparaţi devin nişte ciudate ecorşeuri, ţinînd în mîini nu doar singura piele ce le-a fost smulsă, ci epidermele altor deposedări pe viu. Operele comparate şi preferate ni se arată ca un straniu sfînt Bartolomeu, al cărui supliciu n-a fost nicidecum începutul unei cunoaşteri, ci pretextul unei înscăunări. Breasla pielarilor avea nevoie de un simbol şi l-a ales, tot aşa cum poate avea nevoie şi comentariu! de un reper, părăsit degrabă şi uitat în libera explorare a teritoriilor din jur. Comparatismul este întotdeauna ex-centric. Existli însă, în transbordarea de valori şi de sensuri a fiecărei analogii şi diferenţieri, o tenace dorinţă de a recupera unitatea. O unitate care nu a uitat că e multiplă, că o *Chaos* şi că din multiplu şi haos s-a născut. Tentaţia de a-i pune alături pe cei doi Emil (Cioran şi Botta) s-a ivit din necesitatea de a recupera unitatea unei generaţii şi a unui moment cultural. Din magma experienţelor scripturale s-au desprins paradigme. La acestea ne vom opri, păstrînd mereu privilegiul analistului care vorbeşte din perspectiva unui *post-ludum* şi a unor geneze împlinite, cunoscînd diferenţele unui proces de individuaţie care, înainte de de a fi sens ¡repetabil, a fost un consens al diferenţelor, o comunitate şi o vecinătate exemplare. Sentimentul de a fi „singuri în viaţă” şi această tînjire după absolut, „obsesiunea îngrozitoare a morţii” şi aflarea soluţiei în trăirea interioară, în lirism, sînt comune celor doi Emil(i), ca şi credinţa că „experienţele subiective cele mai adînci sunt şi cele mai universale, fiindcă în ele se ajunge pînă la fondul originar al vieţii.“ Credinţa că e nevoie de „un grăunte de nebunie interioară” şi pasiunea absurdului, teoria aventurii neîngrădite de dogme, ţin de asumarea unei condiţii tragice, opţiune ce îi apropie, dincolo de orice diferenţă a scri-iturii. Regăsim în ambele opere acelaşi refuz al obiec- tivarii care le-ar smulge din condiţia tragică şi aceeaşi alternativă : atitudinea naivă şi cea eroică.

Dar lucrul cel mai important ţine de trăirea în lirism şi pentru lirism, definitorie pentru ambele opere.

Într-o anchetă[2] a revistei *Facla* din anul 1935, Emil Botta răspunde ia întrebarea „De ce scrieţi”, dezv.oltînd o paradoxală motivaţie, în care ne reîntîlnim cu aceeaşi logică abisală din

Scanned with OKEN Scanner

volumele lui Emil Cioran *Pe culmile disperării* şi *Cartea amăgirilor :* „Am simţit vreodată că nu am dreptul să tac ? Nu, dimpotrivă. Dar cum de mulţi ani duc o campanie împotriva propriei mele naturi şi cum infidelitatea faţă de mine jnsumi e o strategie cuprinsă în planul meu de luptă, e firesc să-mi trădez şi să-mi contrariez voinţa. Scriu fiindcă ar trebui să tac, umblu încovoiat fiindcă ar trebui sa merg drept. Scriu din exasperare, din dezgust, din consternare, scriu atunci cînd mă devorează jertfa de à fi teribil de singur. Clipele mele de chietudine, de *bien-être,* freneziile şi fervorile mele (dacă sînt) nu aparţin literaturii. Ei nu-i dedic decît orele negre, orele absurde, acelea în care, de-aş fi sincer cu mine, ar trebui să mă înec, lată, dar, după falsul meu tratat de logică, scrisul, actul intelectual, egal cu o sinucidere. În stilul acesta pot spune că am sucombat de multe ori, cu fiece pagină, buna sau rea pe care am caligrafiat-o. Şi, spăimîntătoare farsă, peste toate aceste morţi succesive, sincopate, Marele Eu încă trăieşte (mitomanie)/' Mai teribilist, în patetismul său, Emil*Botta ¡nu face să descrie în acest text decît poziţia celui ce scrie „pe ’ culmile disperării,” E momentul să nuanţăm ceea ce risca să pară joc irelevant de afirmaţii. Volumul Pe *culmile disperării se* deschide cu un soi de prolog despre ce înseamnă *A fi liric.* E vorba aici de fecunda „abandonare în fluiditatea noastră interioară”, de acea necesitate de exteriorizare ce indică, „o efervescenţă a vieţii în individ care nu poate fi stăpînită”, de „experienţa morţii (ca presentiment al muririi)”, de „experienţa suferinţei” născînd „lirismul suferinţei” care este „un cîntec al sîngelui, al cărnii şi al nervilor, al paroxismului.”[3]

Răspunsul lui Emil Botta din *Facla* implică un acelaşi mod de înţelegere a lirismului la care se ajunge în clipele de paroxism lăuntric. Că nu e vorba doar de o opţiune personală, ci de un mod mai general de a înţelege lirismul şi valoarea, ne convingem din articolul scris de Emil Botta despre *Haig Acterian şi minciunile adevărate* [4].

Cărţilor scrise de faima autorului, de cultura lui profundă ori superficială, de frivolitate sau de ştiinţa scrisului redus la un *dictando* (s.n.) – iată contrariul cărţii-destin – le sînt opuse acele opere „elaborate într-o înfricoşătoare tensiune, -cărţile-calvar, carţile-as- ceză, acelea scrise de şîngele ajuns, printr-o alchimie ocultă, spirit." Or, valoarea lirismului, la care se referă şi Emil Cioran, în volumul sau de debut, rezidă în calitatea lui „de a fi numai sînge,[1] sinceritate şi flăcări.'[1] E un lirism al „timpului aprig", al făpturii ce arde ca o torţă, cu presentimentul muririi, pradă unui paroxism ce se îndoieşte de însăşi existenţa cosmosului:

> Ciocîrlie de ceaţă, spune-mi prin semne dacă inima cerului palid mai bate dacă mai tremură mîiniie îngerilor, dacă palpită'stelele... [...]
>
> Moarte geloasă, de ce clipeşti prin iedera serii suind pe terasă ? De ce arde ca o torţă făptura, cînd te apropii de mine, mireasă ?
>
> *(Vestirea [acută mie)*

f 1*4

Poemul publicat în 1934 sugerează mai mult o incandescenţă eliberată, patetismul găsind o supapă în declaraţie şi în barocul imaginar. Dar în spatele cuvintelor, ascunzînd torţa fiinţei, există şi se lărgeşte fisura lăuntrică, acel semn al cutremurului dislocînd chiar flacăra. Am ales cu bună ştiinţă un poem scris înainte de cristalizarea stilului Emil Botta, Pentru a demonstra ca şi în neîmplinire şi tatonare de sine, lirismul tînărului poet e născut dintr-un cult al suferinţei, dintr-o obsesie chinuitoare a morţii, din răni „ce participa la sînt- burele fiinţei", încetînd „de a mai fi manifestări exterioare."[5]

C.da 317 coala 5

Se cuvine poate să facem o paranteză, aducînd un argument în favoarea acestei paralele Botta-Cioran. E un argument din afara celor doua opere, vizînd locul pe care l-a ocupat Emil Botta în memoria lui Cioran. Aflînd de la Barbu Brezianu de moartea poetului, Cioran îi va scrie lui Arşavir Aeterian o scrisoare, trimisă la 1 august 1977 de la Paris : „Tocmai am aflat prin prietenul nostru comun Bre(zianu) că Emil Botta nu mai e. Mă obişnuisem să-l consider atît de în afara lumii, şi aşa de izolat în propria-i condiţie, încît vestea morţib lui n-a suscitat în mine nici cea mai mică consternare. Reacţia mea nu are nimic de-a face cu orice formă de indiferenţă ar exista. Ştii bine că *dintotdeauna am avut cea mai bună părere despre el* (sm.) şi că singurătatea în care a trăit în ultimii ani exercita asupra mea *o* veritabilă fascinaţie. Dar, în fine, de multă vreme, el era pe celălalt tărîm, doar printr-un accident legat de- cei vii. (Cît regret că nu l-am văzut în Hamlet !) Ştii poemul lui Botta, *Entropia*. L-am citit acum o săptămînă în spaniolă...“ [6] Portretul lui Botta este şi autoportretul lui Cioran, iar afinităţile de structură sînt transparente. Amîndoi au trăit şi au scris într-o singurătate care vine din nepărăsirea de sine, dintr-o separare de toate. Nu-l vedea şi Eugen Jebeleanu pe Botta ca pe o fiinţă de pe altă planetă?[7] Şi nu e oare această «condition séparée» a poetului aceeaşi «condition séparée» trăita de Emil Cioran, cu obstinaţie, pînă la ultimele consecinţe ? Singurătatea lui Botta, adusă în prim-planul scrisorii trimisă de Cioran, e chiar singurătatea descrisă pînă la dezgolirea de sine în capitolul *Cît de departe sunt toate !* Botta, precum Cioran, a trăit solitudinea nu numai ca izolare – şi Teatrul e un mod de a fi singur – ci ca, nepereche, ca neînsoţire, ca unicitate a exprimării de sine, ca un indestructibil dor de a fi tu însuţi. Ceea ce nu l-a împiedicat pe poet să-şi exprime brutal disperarea în faţa violenţei şi sălbăticiei pustiului : „singurătatea e o leoaică, e un viscol, e o căţea“ *(Vizite)*.

Retractilitatea din gesturile lui Emil Botta era mereu şi expresia unei tăinuiri, iar umilinţa şi poza vocii erau ale unui singuratec, ale unui mare stingher printre ceilalţi, ale unui răzleţ sau pribeag sau rătăcit printre cele
ce sînt. Chiar proximitatea era o formă ce nu făcea sa se vadă, mai irepresibilă decît depărtarea, izolarea, ex- primînd o noua ascundere, un lanţ de ascunderi, de dosiri şi tăinuiri. Un soi de *prezenţă lăturalnică* proclama mereu acel *dincolo al fiinţei,* pustietatea emanînd dîntr-un preaplin al locuirii de sine, din „paroxismul inferiorităţii“, evocat de Cioran în capitolul *A nu*

Scanned with OKEN Scanner

mai putea trai[8]. în *Pasiunea absurdului* există un fragment ce ne-a amintit de ultima strofă a poemului *Fantasmagoria* din *întunecatul April:*

> Melci, reintrat! în cocioabe, cenuşă, revino în focuri şi-n vetre,
> copaci, întoarceţi-vă în muguri, în boabe, şi voi, oameni, în pietre.

Singurătatea ca retragere, ca expresie ultimă a unei trăiri incandescente, ca un salt spre „groaznice transfigurări viitoare“ e în acelaşi fel înţeleasă şi de Cioran, în *Pasiunea absurdului*, cu o voce mai puţin nonşalant- copîlărîndu-se decît aceea a lui Botta: „Dar vă spun: trebuie să ascunzi o mare nebunie ca *să vrei* să devii piatră...“

Tot aici găsim o intuiţie mai adîncă a rolului pe care l-au împlinit măştile şi polinimia în creaţia lui Botta şi chiar o înţelegere existenţialistă a teatralităţii, a opţiunii scriitorului pentru teatru... Pentru a nu vorbi cu mîinile pe faţă, pentru a nu trebui să-şi ascundă imaginea grotescă şi tragică a obrazului exprimînd tot chinul interior, poetul şi-a ales tot acel alai de măşti pseudonime, pentru a-şi proteja comunicarea. Cui- bărirea sub măştile altor personaje vrea să exorcizeze un tumult lăuntric, ce devine comunicabil numai prin ascunderea, dar şi dezvăluirea pe care le presupune. Obrazul se aşază sub smalţul proteguitor, sub mîinile ce-l acoperă. Teatrul, Masca împlinesc rolul mîinilor ■ce ascund devastarea, explozia chipului. De aici un paradoxal mod de a fi „nefiind şi fiind”, „trăind şi murind”. Ceea ce este ucis în afară, prin mască trăieşte înăuntru. Sfîşietoarea subiectivitate prosperă şi moare .pentru a deveni impersonalitatea şi profunda subiectivitate, necesare în orice rol. Existenţialismul teatral şi teatrul existenţei se confundă nu doar în autoscopia disperării din cartea lui Cioran. La Emil Botla teatrul disperărilor e chiar modalitatea prin care e ocrotit lirismul suferind, „melopeea disperărilor“ cum o numea Cioran, „melo-dioasa tragedie” cum o defineşte poetul. în *Memorial*, întreg acest joc al lui *a fi nefiind* şi al lui *a trăi murind,* regăsibil în *Pe culmile disperării, nu* ni se pare legat deloc întîmplător de Teatru şi de îmblînzirea Himerei;

> ...am pierdut fiindcă m-am pierdut
> la vederea Himerei,
> în adîncul himeric al ochilor săi, într-un complicat labirint am căzut.
> Şi pe aceste file • notez sibile, inscripţii ca un mare actor *trăind* şi *murind, nefiind* şi *fiind* 5n *fantastice roluri,* (s.n.) în

imaginara, tragica lume a sa în carcera grea, de gheată şi fum.
’ -’Şi vezi ce scriu acum,
• vezi ce scriu acum despre gheată şi fum:
j De multe ori am murit pe scenă:
însă niciodată ca acum.

Teatrul a fost dintotdeauna un mod de a vorbi în faţa celorlalţi, cu mîinile pe faţa, cu masca rolului ascunzînd obrazul, protejîndu-i pe cei ce te văd de infinitul simţirii, de erupţia sîngeroasă a trăirii. Mai mult, există părerea că teatrul a pierdut enorm în clipa în care actorii au renunţat la mască, „Ce-ar fi dacă faţa omului ar putea exprima adecvat toată suferinţa interioară, dacă în expresiune s-ar'obiectiva întreg chinul interior? Am mai putea sta de vorbă între noi ? N-ar trebui *să vorbim atunci cu mîinile pe faţă* (s.n.) ? Viaţa ar fi realmente imposibilă daca tot ce avem noi ca infinit de simţire ar fi exprimabil în liniile feţii. Nimeni n-ar mai îndrăzni să se privească în oglindă, căci o imagine qro- tescă şi tragică în acelaşi timp ar amesteca în contururile fizionomiei pete şi dungi de sînge, răni cari nu pot fi închise şi şiroaie de lacrimi cari nu pot fi stă- pînite. Aş avea o voluptate plină de groază să văd cum izbucneşte în armonia comodă şi superficială de fiecare zi, un vulcan de sînge, ţîşniri roşii ca focul şi arzătoare

ca deznădejdea, cum toate rănile fiinţei noastre s-ar deschide iremediabil pentru a face din noi o erupţie sîngeroasa.” [9] Masca şi Teatrul reuşesc să dea astfel măsura vastităţii lăuntrice, într-o lume devastată do acelaşi lăuntric, urzind ca o torţă :

> Nu-ţi plac aceste multicolore accente, această policromie, spectacolul nostru în marele teatru al lumii *1* – Eu iubesc această policromie şi înscenarea voastră şi această vastitate în această lume devastată.
>
> *(Ultima noapte)*

Chipul torturat de insomnii, „cînd în sine cresc cele mai groaznice văpăi[1'] *(Grotesc şi disperare)* îl întîlnim la Botta, în poemul *T.B.:*

> Noapte bună 1 Pieriţi insomnii, arzătoare tunici ale lui Ncssus •

O posibilă expresie a chipului înfricoşat, pe care-l brăzdează „nebunească lucrare” a trăirii lăuntrice, răvăşit de înfrigurare şi de o teama alingînd paroxismul, regăsim în poemul *Nordica,* unde.se vede întîlnirea dintre grotesc'şi suferinţă, temă dezvoltată de Cioran. Arătarea chipului în acel „ducat inert” al durerii seamănă cu o sperietoare şi haosul trăirii, noprotejat de nici o mască şi nici măcar de mîinile acoperind şi susţinînd surparea obrazului, este o anamorfoză grotescă, un soi de *Vcxierbild.* Harta cutremurată a lăuntricului se vede în toată grozăvia ei, ca o hartă cutremurată a chipului, portretul devastat semănînd cu un peisaj devastat, tot astfel cum la Cioran obrazul e „un vulcan de sînge”, „o erupţie sîngeroasa”.

> *înfricoşare, înfrigurare* în acel ducut.
> Şi ară tarea mi se arată s-d arătat :
> o coroană de paie
> *Şi fruntea*
> *Şi ochiul ca ocna (le sare, obrazc surpate, ce înfrigurare,*
> *cc lac Îngheţat.*
> *Aşa se arata a li*
> *acel ducat.*
> Mina dă-nu-o, sa văd
> colţii de fier de se mai vad,
> colţii de fiară, fierăstraie şi CUL Eu nu ain văzut
> un leu să tremure, mărire lui.
> Tu, purtătorul de scut,
> nu tremura I
> În ducatul inert,
> În *lucruri,*
> *ce nebunească lucrare,*

Scanned with OKEN Scanner

înfricoşare, înfrigurare, (s.n.)
(Nordica)

Deosebirea dintre cele două portrete-peisaj, dezvăluind paroxismul trăirii, intervine nu la nivelul genezei imaginarului tragic şi grotesc. „Erupţia sîngeroasă“, „vulcanul de sînge” al lui Cioran sînt înlocuite la Botta de „ocna de sare“, de peisajul „nordic”. Angoasa ia forma îngheţului şi a surpării înfrigurate. Expresionismul rănilor sîngerînde, atingînd amplitudini cosmice la Cioran, se manifestă la Botta ca un expresionism al îngheţului şi al cosmosului inert. *Nordica* e o poezie a supliciului, a martiriului lăuntric adus la suprafaţă, cu ajutorul unui imaginar ce păstrează încă numeroase însemne ale atrocităţii văzute cu ochiul Evului Mediu. În poemul *Ordin,* ce deschide volumul *întunecatul April,* vom descoperi şi obrazul în sînge, acea expresie a panicii şi a împresurării fiinţei de rău, sugerată de metafora memorabilă : „pielea e o năframă de sînge* :

izbaviţi-mă de rău, de harapnicul groazei,
(...) pielea e o năframă de sînge, fuga, fuga prin ploaia de sînge,
ud leoarcă

Vertijul himerelor lăuntrice, arderea interioară, trans- formînd obrazul^ într-o flacără, dau chiar Himerei o înfăţişare de torţa aprinsă, imaginarul lui Cioran trecînd în lirismul Spectrelor şi al mirajelor ce asaltează privirea :

O, Himera, torţă aprinsă ţi-e chipul 1
(Spre stlnca primejdiei)

În paranteză fie spus, titlul poemului, *Nordica,* confirmă accentuarea, pentru universul bottian, a imaginarului celtic. Poema valahă este la Ion Barbu sau Dan Bolta o sensibilitate european-mediteraneană, deci sudică, precum la Valéry, Mallarmé ori tutelarul Apollo. La Emil Botta există o dominantă nordică a viziunii, o spunere „irlandeză“ ce împleteşte întunecatul cu enluminure, o lumînescenţă de crepuscul sau de zori a sentimentului, pe care europeanul o recunoaşte în spusa lui Mercutio despre Mai sau în felul cum Tristan o mîngîia pe Isolda.

În *Grotesc şi disperare,* capitol la care ne-am mai referit, citindu-l din revista ce l-a tipărit înainte să apară volumul *Pe culmile disperării,* există o descriere a stării cumplite, cînd „în tine cresc cele mai groaznice văpăi, şi existenţa ta apare unică şi singură, într-o lume născută numai pentru a-ţi consuma agonia ta“. Chipul măcinat de o asemenea stare, de „o pornire nebună spre negaţi vitate”, e însăşi „imaginea grotescului” : „Este o crispare generală, o schimonosire, o încordare de ultimele clipe, cărora li se asociază *o paloare* de cea mai *demonica seducţie, o paloare* de om trecut prin cele \ mai groaznice prăpăstii de întuneric. Şi nu este acest *grotesc răsărit ca o expresie a disperării asemănător / unei prăpăstii?* Nu are el ceva din *virtejul abisal ai marilor adâncimi,* din acea *seducţie a infinitului* (s.n.) care ni se deschide în faţă, pentru a ne înghiţi, şi căreia ne supunem ca fatalităţii ?“ Paloare, demonică seducţie, grotescul disperării asemănător unei prăpăstii, ispita infinitului, sînt imagini şi tensiuni cu o frecvenţă semnificativă în poezia lui Emil Botta. Ne vom opri de data aceasta la paloarea de o diabolică atracţie, la acel cortegiu de palizi posedaţi din poezia lui Émil Botta, chipuri groteşti şi disperate ce sînt descinse, nu doar din masca de cretă a atîtor arlechini, clovni şi funambuli ce traversează pictura acestui secol. Ei sînt născuţi şi din „teama şi cutremurul” lui Kierkegaard, din vertijul abisului nietzschean, din incandescenţa suferinţei, căreia i se asociază o paloare de cea mai demonică seducţie, la Cioran.

În *Domnul Amărăciune,* paloarea e însuşi presentimentul morţii : „Dar te observ, iubitul meu, ce palid

Scanned with OKEN Scanner

eşti.“ înainte sa fie ucis, Dionysos din poemul *Proverb* ^avea o privire aşa de sumbră / şi *obrazul ca varul* (s.n.) şi vocea de plîns năruita / şi o viaţa ca o casa, părăsita”. Sihastrului poet trăind volupt<iţi înfricoşătoare, rapace i se mai spune şi „livid făuritor de catastrofe” *(Din senin),* „Faţă de cenuşă” *(Acel cir însumi),* „Palidă Razǎ” *(Mireasa Carpena),* „Omul palid care mi-a promis că se va spînzura” *(Aventura).* Lui i se cuvin „elogiile insultătoare ale palizilor căutători de fantome” *(Natura* şi *poetul).* „Faţă de cridă” *(Intermezzo)* completează seria de arătări lunare, cea mai lunară dintre ele fiind *Cavalerul cu melc de aur,* efigie a unei combustii lăuntrice consumate pînă la transformarea fiinţei în spectru, în transparenţa şi derizoriul ultimei măşti, efemeră ca o foiţă de mica. Paloarea, paliditatea mortală, reprezintă chipul omenesc, însemnat de maladia mortala a lui Kierkegaard, ce face şi obiectul cărţii *Pe culmile disperării.* ÎI regăsim din nou pe filosoful danez în chiar inima operei ¡ui Emil Botta. Printr-un demers indirect avîndu-l ca mediator pe Emil Cioran.

Una dintre afinităţile cele mai imprevizibile, deşi e poate nucleul vital al concepţiei lui Cioran şi chiar sîmburele transfigurator al poeziei lui Emil Botta, poate fi circumscrisă prin sintagma „Să mor de lumină“ din capitolul *Presentimentul nebuniei* [10]. Diafanul, sentimentul salvării, farmecul, gingăşia, suavitatea, în fine harul, îndurarea, milostivirea, ce răzbat în plin grotesc şi încrâncenare,• la Emil Boita, sînt regăsibile în dorul după o baie de lumină şi un vis de lumina, avînd imponderabilul graţiei, iar nu concentrarea şi încordarea exta- »»Aş vrea însă o baie de lumină caldă care să răsară din mine şi sa transfigureze întreaga lume, o baie care să nu semene încordării din extaz, ci să păstreze un calm de eternitate luminoasă. Departe de concentrarea extazului, ea sa se asemene cu uşurinţa graţiei şi cu căldura zîmbetului. întreaga lume să plutească în acest vis de lumină, în această îneîntare de transparenţă şi imaterialitate. Să nu mai existe obstacol şi materie, formă şi margini. Şi într-un asemenea cadru să mor de lumină.” [11] Un poem precum *Aerul, tremură*

torul... c una din expresiile acestui diafan, viziunea feerica echivalînd „încinlarea de transparenţă” pe care o visează Cioran :

Aerul, tremurătorul, copilul, clarul,
în aurii pînzc nc înfăşoară...
În caleaşca trasa de fluturii săi a venit de cu seară
Noaptea întreagă a lunecat, pe vioara divină, arcuşul divin.
Opreşte-te ! Stai ! Asupră-ne stai iară şi iar, cer adamantin ?

Dimineaţa e ceva, nu ştiu ce, fragil, o amiază fauncscă : acesta e darul, în mii de magii, de culori, sc-ntrecca aerul, tremurătorul, copilul, clarul...

„Încînlarea de transparenţa „moartea de lumină” nu âit concentrarea extazului, ci presupun imaterialitatea şi plutirea, ba chiar o absenţă a combustiilor.

Muzica Sferelor era după umila părere a mea. Cinuri (întind.
vitioasrle ceruri siluind, incorpora le retorici retor izind
în ocru/ /ard *densitate* în *extramundanu puritate* (s.n.)
(I beţia)

Spre deosebire de gratia şi imponderabilul acestei imagini, în care Muzica Sferelor e chiar plutirea în „visul de lumină”, evocat de Cioran, extazul e urmat de depresiune, iar viziunea paradisului de gustul amarului şi al ceauşei. Fraza lui Cioran „Deşi doresc infinit extaze luminoase n-aş vrea nici de acestea, căci ele sînt urmate de depresiuni” [12] are un corespondent liric în poemul *Poarta sublima :*

Prin brunii) somnurilor mele
raiul, raiul vedeam, printre fulgeroaselc stele, raiul aiurărilor mele...
Aş fi ridicat o hartă
a suprunaturei prin cure mirarea, copilăreşte mă poartă.

Arzătorul rai mă apropie,
Sint în bătaia flăcărilor lui,
bătînd înspic mine raiul cu címbalo şi ocarine, pradă sini vîlvătăii cerului Şi raiul îmi spune : «Leagănul sînt şi argintul tău. floarea ta, o brîndușă sînt pentru tine b>
Ah, raiulc, dar de undo alit amar, otita cenuşa ?

Descoperim în jurnalul lui Eugen lonescu acelaşi vis de lumină, aceeaşi îneîntare în faţa transparenţei, euforia ca o moarte sau o predare de sine în lumină. Confesiunea unor spirite de o subiectivitate nedezminţită se vede convertită în texte atît de asemănătoare. Ca pentru a întări un adagiu al lui Cioran privitor la subiectivitatea dusă pînă la ultimele

consecinţe, relevînd o cale de recuperare a universalului. Senzaţia de graţie, de virginalitate, (în) prin lumină, are aceeaşi imponderabilitate pe care-am întîlnit-o în poemul lui Botta *Aerul, tremurătorul* sau în textul lui Cioran : „Era o zi luminoasa, cu puţin înainte de prînz. O zi de iunie, de început de iunie. Mă plimbam în faţa caselor joase şi în întregime albe ale micului orăşel. Ceea ce se întîmplă a fost în întregime neaşteptat. O bruscă transformare a oraşului. Totul devenea în acelaşi timp profund real şi profund ireal. Da, chiar asta era : irealitatea amestecată cu realitatea, amîndouă unindu-se strîns, indisolubil. Casele deveneau şi mai albe, foarte curate. Ceva cu totul nou în lumină, ceva virginal (feciorelnic) în lumină, o lume necunoscută şi pe care mi se părea c-o cunosc la nesfîrşit. O lume pe care lumina o dizolva şi tot ea o reconstituía. O bucurie debordantă ţîşnea din lăuntrul meu *caldă* şi *luminoasă* ea însăşi, o prezenţă absolută, o prezenţămi-am spus că acela e adevărul, fără să ştiu cum să definesc acest adevăr. [...] Mi-am spus de asemenea că dacă acest eveniment s-a petrecut, de vreme ce eu am trăit asta, de vreme ce ştiam totul, ignorînd în acelaşi timp ce ştiam, niciodată de aici înainte nu voi mai fi nefericit căci aflasem că nu se va mai muri.” [13]

Ceea ce ni se impune din loctura acestor fragmente, din lumina poemelor emilbottiene, este „valoarea exclu-

sivă a adevărurilor vii, a adevărurilor răsărite din noi şi care revelează realităţi şi valori constitutive nouă“ [14]. Numeroase afirmaţii din capitolul *Asupra morfii* îşj găsesc un ecou în spectaculosul imaginar thanatic, tipic pentru poezia lui Emil Botta. Va trebui să reţinem şi . „cenzura” pusa infinitei seriozităţi, o cenzură salvatoare nu doar psihic, ci şi estetic, dacă ne gîndim la poemele scrise de Emil Botta iară încrâncenarea şi osi- ficarea pe care le presupune o gravitate dogmatizată : „A avea o infinită seriozitate este a fi pierdut.” „De ce nu înţelegem că se poate gîndi *viu* asupra morţii”, că „prin participarea intimă şi dureroasă ni se revelează totuşi un adevăr viu?” „Moartea nu poate fi înţeleasă decît dacă viaţa este simţită ca o îndelungată agonie, în care moartea se îmbină cu viaţa” ; „a descoperi în progresiunea vieţii un drum înspre moarte şi a găsi în pulsaţiile vitalului o adîncire imanentă în ea” [15] sînt tot atîtea afirmări ale experienţei şi cunoaşterii dîsoluţiei, numai printr-o „dureroasă şi încordată frămîntare a vitalului” [16]. Demascarea iluziilor la care se referă Cioran, dialectica demonică a vieţii ce naşte \ forme pentru a le distruge – celebra tensiune contrară din poemul *Aedificabo et destruam* transcriind o deviză / dragă lui Montherlant – sînt teme de un acut dramatism în poezia lui Emil Botta. Poemele uzează în exorcizarea thanaticului de o expansiune debordantă a formelor şi conţinuturilor. Invocarea morţii e concomitentă cu o pornire frenetică a stilului şi imaginarului şi lirismul devine cel mai vital, cel mai viu, cînd se lasă pradă agoniei şi viziunilor thanatice. în acest punct în- ţelegem faptul că lirismul emilbottian nu este unul al mentalităţii tern-citadine, el asumînd, fără distorsiuni şi mirări, practica tradiţionalelor priveghiuri româneşti, ce îmbinau vecinătatea morţii cu afirmarea rîsuluî, a jocului şi erosului. Locuirea şi chinuirea vitalului par să fie modalitatea prin care subiectivitatea (îşi) descoperă moartea. Iminenţa e sărbătorită şi dezmierdată, batjocorită sau doar familiar apostrofată, naiv cercetată sau ţinută ia distanţă, printr-un joc al seducerii şi exorcizărilor. Vizionarul produs de stările depresive sau de un eroism afişat e mereu smuls gravităţii, printr-o ino- centare, acolo unde nu mai poate fi vorba de inocenţă. La Boita, agonia, cu sensul vechi, de luptă, şi cu cel modern, al declinului, e trăita mereu cu o vitalitate dionisiacă, dezvollînd, în plină spaimă şi cutremur, „elogiile insultătoare“, alintul sarcastic.

Aceasta organicitate este însăşi vitalitatea limbajului şi, mai mult decîl atît, o răsturnare a formulei *a fi în viaţă pentru*

Scanned with OKEN Scanner

moarte ce devine *a li în moarte pentru viaţă.* Toate arătările morţii au impetuozitatea şi vibraţia vieţii, răsfrîntă asupra disoluţiei, precum elixirul apei vii dejucînd nefiinţa. Freamătul este mereu invocat în dialogul cu dispariţia şi el pare să fie şi punctul cardinal, decisiv în stabilirea diferenţelor dintre Cioran şi Emil Botta, atîtea cîte există. Limba lui Emil Botta este numai seva numind dispariţia sevelor, cumplita ofilire şi uscăciune :

> Şi uitarea dă-mi-o, în palida zi cind, iubire, te va săruta minunăţia, moartea cea grea. Şi viului a jale cind s-o ting ui, duiosu-ti păr cind l-o clătina, ah, moarte, nu mă ocoli, arată-mi-le, stea !
> *(Dă-mi freamătul)*

Ceea ce-l desparte pe Botta de Emil Cioran este paradoxalul şi carnavalescul triumf, imprevizibila aureolă cu care sînt încununate iluminările şi transfigurările sale de mare îndurerat şi singuratec. La Cioran domină sensul eshatologic al apocalipsei, la Botta cel de cunoaştere. Ceea ce-i separă pe cei doi este, dincolo de identitatea temelor abisale, vocaţia lui Emil Botta de a recupera, în spaţiul imaginarului thanatic, o dublă relaţie a *trecerii,* cu *petrecerea :* moartea este petrecere cu sensul de stingere, dispariţie, *pierdere* şi să- *vîrşire,* dar şi *petrecere* cu sensul de *acompaniere,* în- *soţire* şi *(întovărăşire,* de *veselie* şi *desfătare,* de *plăcere* şi *distracţie,* de *ospăţ* şi *benchetuială,* de *sărbătoare a fiinţei.* Daca nu cumva tocmai acest lucru ii apropie cel mai mult, pentru că Cioran este acela care se-ntreabă: „De ce nu înţelegem că se poate gîndi *viu* asupra morţîi.“

Abandonarea în nemărginire, disproporţia dintre lumea infinită şi finitudinea existenţei umane, urmata de trăirea acestor disperări într-o stare de vis, sînt mişcări ale sufletului descrise de Cioran în *Melancolia* [17] şi tenie cărora Emil Bolta le-a dat un acut sentiment al singurătăţii, o frumuseţe stranie şi vital maladivă[1&], Atitudinea estetică din melancolica singurătate a unor poeme şi eliminarea tragicului, prin „concepţia spectaculară a vieţii*', sînt prezente în capitolul scris despre *Melancolia,* purtînd numeroase ecouri din Kierkegaard. Dulcea şi senzuala melancolie, pasivitatea contemplativă scaldă într-o lumină a *calmului* epifaniile produse de o singurătate colorată estetic, unind tristeţea cu voluptatea.

> *Tristul,* sofistul, al meu alter-ego bătu ia scorbura sihăstriei mele era un Faust cu ochi de uliu, o *voluptate* cu ochi de uliu.
>
> *(Din senin)*

Tragicul se retrage pentru că „nu include ca un element central reveria, nelipsită în toate stările estetice“. Partea de estetic din melancolia poemelor lui Botta ar merita o amplă analiză. Amestecul de voluptuoase şi negre arătări ce tind spre pasivitate şi reverie, încîn- tare şi abandon, seninătate şi uluire, ar pune în evidenţă o adevărată fenomenologie a melancoliei, aţintind visul şi graţia, adesea lovindu-se de fenomenologia tristeţii ce ajunge la ireparabil [19]. în *Comentariu la o viaţă pierdută,* întîhîim acea invocare, în spaţiul afectivităţii prezente, a unor elemente ce nu mai pot fi active în prezent. Conştiinţa ireparabilului, manifestîn- du-se „numai pentru trecut“, e urmărită atent de Cioran, în oscilaţiile şi fluctuaţiile pe care le presupune alunecarea durerii în graţie şi pierderea nefiinţei în eternitatea de lumini şi de umbre. Şerpuirea văilor şi a rîurilor simb’olizează infinitul în ’peisajul olandez sau al Renaşterii, fiind prezentă şi în insolitele ecorşeuri ce ■ plasează vivisecţia într-un peisaj nemărginit. Mai

Scanned with OKEN Scanne

mult, în acelaşi poem, atitudinea estetică, invadînd melancolia, transpare din perspectiva spectaculară : cosmosul e privit ca un teatru al lumii, cu stele, „măşti de aur şi Păduri-Euridyce". Citatul livresc afişează seducţiile estetice şi «calmul» cumplitei nostalgii sau reverii dureroase.

> De m-ar ucide vraja romanticei păduri I Şi brazii să-şi înalţe întunecaţii muri. Pierdut, prelung răsune cumplitele bucine, demonicul detunet al stîncii carpatine. Să vă mai văd o dată, Păduri-Euridyce, ciuta ţi-mi să mă satur, izvoare, clare fiice, voi, stele, măşti de aur, hieratice făpturi. De m-ar ucide vraja romanticei păduri.

De caelo este unul dintre poemele ce adună toate pulsiunile tristeţii voluptuoase, aşa cum le-a relevat „fenomenologia" lui Kierkegaard şi aşa cum sînt rezumate şi de textul lui Cioran : „imaterialitatea lumii[1]*, „gol intern, infinit exterior, vag de senzaţii, reverie sublimare", „graţie melancolică şi uşoară"[20], caracterul estetic al singurătăţii în melancolie [21]. Aici apare celebra sintagmă „melodioase tragedii", definind una dintre direcţiile cele mai reprezentative ale poeziei lui Emil Botta, dezvoltată în poemele nopţii, în cele scrise „sub religia lunii", *(Nenumăraţii; Adoraţia Lunei),* în para- disiacul nocturn, sub învestitura „clarelor sidere" (Ve- *niţi, adieri).* Singurătatea e smulsă vertijului demonic şi abisalităţii tragice, înfăţişîndu-se sub însemnele unei Bunevestiri. Spaţiul melancoliei e „strălucindul arhipelag" de doruri şi de cereşti, clare odoare, lăsîndu-se umplut de o infinită plutire şi visare. *Stultifera navis* („Melancolie, barca-mi nebună") n-are nimic din însemnele damnării. Acest singur accent expresionist, împlinind funcţia unui citat livresc, se dizolvă în peisajul beatificat, în irizaţiile sidefii ale reveriei, nestatornică asemeni fizionomiei sfinţilor descrisă de Cioran ca o ^dezertare din lume" 22. Hieratismul unui Pierro della Francesca transpare în „melancoliile" convertite la gratie angelică din anumite poeme scrise de Emil Botta i

> Pe ramurile tale, arbore noptatec, văzui al veciiior *porumbiel singuratec,* ce, *drăgăstos glngurind,* aştepta. Şi *crini purllnd,* vestitorii unei melodioase tragedii scuturau pe rind în urne aripile sidefii.
> Prin strălucindul arhipelag,
> din stea în stea, se îndrepta spre lună,
> cu toate pînzele întinse, *Melancolie, barca-mi nebună.* Şi printre doruri plutea, printre cereştile clare odoare *Melancolie, iubirea mea, din visări în visare,* (s.n.)

(De caeio)

‘Fenomenologia melancoliei, atingînd visul şi graţia, transpare în *Mozart* („Claritate a nopţii I Lira / pe care se întrec meşterii îngeri 1 (...) Claritate a nopţii I Ideală / claritate, un vis eşti, atîta, un vis. / închid ochii, te pierd, / printre negurile mele te pierd”) sau în *V eraţi, adieri* („Iluminare şi noapte I Un înger îşi trece / aureolele de pe un umăr pe altul”). E uşor de observat continuarea ce există între „arta melancoliei” şi „angelo- mania” imaginarului. Dulcea tristeţe ne apare, în asemenea viziuni ale beatificării şi singurătăţii, topindu-se în reverie, ca un soi de cupă, de vas de argint, ca un nimb de argint şi de sidefuri evanescente, înghiţind şi dizolvînd contururile lumii şi chiar drumul şerpuitor al trăirii interioare, la rîndu-i irizată :

> Frumoasă şi tristă erai!
> Gloriei tale fost-am cupa, de-argint vasul.
> (V/no, *nu veni...)*

Argintiul, sideful aduc în pasta neagra ori crepusculară a melancoliei, posibilitatea unei mîngîieri şi chiar o resemnare, imprumutînd tristeţii şi tensiunilor tragice <hiar imaterialitatea lumii, imponderabilul liniştitor al

unei raze, al surîsului sau al nimbului străveziu. Melancolia este „singurătatea de argint" din poezia lui Umil Boltii, revena luciferică :

> Frumoase ceruri, nobile, ape, atît de nobile că solea mi-o mint! Cu imaginea eretica a lunci aproape, vieţuiesc, rătăcesc.
> Oh, *singurătate de argint,* (s.n.) spinzurâla de cumpăna finlînelor, lună, lună, zînă a zînelor, nu mă vrăji
> Încă mai am o brumă de cer,
> o Îişic de noapte, .* o stea – dacă pier.
> *(Lucifer)*

Melancolicul trăieşte ispita acelui „fantomatic Demult", lasîndu-se furat de imaginea ca un argint, scrisă în tremurătoarele ape : : '

> Suie, suie spre luna
> un iaiilomalic Demult şi veştedul Odată.
> Ca un argint <c sc»is a fost , să-mi scape, imaginea ta în tremurătoarele ape căzu.
> " *(Nefiinţei)*

Durerea în melancolie nu se mai vede, ci se stră-vede, de unde, şi oximoronul „Melancolie-lnseninare", tipic nu numai pentru imaginarul lui Emil Boita, ci şi pentru asimilările descrise de Cioran între melancolie şi graţie, între melancolie şi calm. Poemul Monos este poate cea mai expresivă ilustrare a pierderii singurătăţii interioare în lumea infinită, a expansiunii oului în reverii dureroase. O expansiune ce sparge pereţii miniaturali' ai durerii precis conturate, pentru a străbate „cîmpia de os", un soi de schelet al peisajului, a cărui descarnare nu face decît să sugereze încă.o dată imposibilitatea vreunui acroşaj, a vreunei atîrnări, suspendări ori agăţări a fiinţei de vreun reper, irepresibila lunecare a melancolicului :

> Muream de tristeţe, piream în cenuşă, în hidoasa maree şi posomoriţi mă privcoti temnicerii, pereţii cei patru. Acunui, cimpia de os este neliiinilaUi
> pe neted inlinsu-i de mergi, nu-i dai de capele, nu.
> (5 miniiilura era
> şi ajunse imensă ci mp kt do os. O, nici c-a sperat trudită mea inima,
> nici c-a visat, de minune privelişti aici, în odaie.
> *fMonos)*

Melancolia este acea tristeţe smulsa captivităţii unui reper („temnicerii, pereţii cei patru") şi dăruită linei libertăţi infinite, unui infinit salvat de însemnele timpului, ale spaţiului, .ale cauzalităţii („Şi nimeni nu-i / pe cîmpia de os, / nu-i iarnă / şi nu-i primăvară"). Estetica şi evanescenta durere este doar *vedenia, himera* durerii, suferinţa dăruită unor năluci, năzăriri şi umbre, o trăire spectrală a suferinţei,

transformată, astfel, în arătare, în părere. Poemul iui Emil Botta parcurge chiar drumul de ia tragic („Muream de tristeţe”) la melancolie sau drumul do la atitudinea tragică la atitudinea estetică, acea metamorfoză a *destinului* în *impresie* la care se referea şi Cioran : „în tragic participarea intensă cu întreg conţinutul fiinţei noastre este atît de hotărîtoare incit fiecare moment este o chestiune de *destin,* pe cînd atitudinea estetică este o chestiune de *impresie. “*[23]

Emil Botta şi Emil Cioran se întîlnesc în căutarea rădăcinilor organice ale limbajului. Există o alegere asemănătoare ia amîndoi : lirismul şi infernul lăuntric. Există aceeaşi capacitate de a transformă subiectivitatea în universalitate. Există o excelenţă identică : trăirea piuă la ultimele consecinţe a luptei (agoniei) lăuntrice. Şi aceeaşi „gîndire vie, pasionată, în care lirismul circula ca sîngele în vine,”[24] Mult mai puţin din Emil Botta aparţine teatralităţii decît lirismului aşa cum l-au înţeles şi el, şi Cioran : „Pentru a face din destinul tău o *problemă subiectivă* şi *universala* în acelaşi timp, trebuie *să scobori toate treptele unui iad lăuntric.* Dacă

n-ai ajuns încă cenuşă, atunci poţi face *filosofic lirica,* adică o *filosofie în care ideea are rădăcini organice, lot aüt de organice ca şi poezia*[1125] (s.n.). Antidogmatica lui Emil Botta are la bază aceleaşi motivaţii pe care le exprimă astfel antidogmatica lui Cioran : „Tot ceea ce este formă, sistem, categorie, cadru, plan sau schemă, ■considerate ca aspecte şi tendinţe de absolutizare, rezultă dintr-un minus de conţinuturi şi productivitate, dintr-o deficienţă de energie lăuntrică, dintr-o sterilitate a vieţii spirituale [...] Nu există viaţă spirituală fecundă care nu cunoaşte stările haotice şi efervescenţa din paroxismul stărilor maladive, cînd inspiraţia apare ca o condiţie esenţială a creaţiei şi contradicţiile ca manifestări ale temperaturii interioare,”[26] Plusul de conţinuturi, plusul de energie lăuntrică, acuitatea şi fertilitatea vieţii spirituale, cunoaşterea universului şi a himericului univers, lirismul esenţial şi parexismul lirismului, luat din păcate de mulţi exegeţi drept o manifestare a teatralităţii, dau încordarea, şi sălbăticia, şi gingăşia poeziei lui Emil Botta. Numai o tensiune lăuntrică esenţială poate explica prin inspiraţie, ea însăşi hipertrofiată, bogăţia de sensuri a fiecărui poem, citabil nu doar pentru o singură temă, formă, categorie ori plan de analiză, ci reunindu-le, anamorfozîndu-le pe toate. Hibridările insolite, unice în poezia lui Emil Botta, ating mereu un fond primordial al

imaginarului, reunind epoci şi mentalităţi, socotite îndeobşte antagonice, şi aducînd mereu la suprafaţă toate „arătările" şi credinţele unei gîndiri participative, haotice, primitive pentru un spirit sterilizat de mania dicotomiilor şi de pierderea acelui simţ al simţurilor care este lirismul. Nu pe o cale neapărat culturală va fi atins Emil Botta acea viziune esenţială în miturile omenirii, dată de înfăţişarea primăverii ca moarte, şi nici dintr-o propensi- une a scriiturii spre oximoron, spre jocul baroc cu e- senţele-aparenţe. Un poem ca *Milul Umilul* nu se poate naşte doar din cultură sau din joc şi nici din teatrali- tate, ci este, cu certitudine, şi ecloziunea acestor impulsuri, resuscitate însă prin paroxismul trăirii lăuntrice, printr-o inspiraţie reabilitînd legile haosului, dacă haos putem numi flacăra interioară, combustia unei

subiectivităţi exacerbate, luînd chiar forma flăcării în care arde sufletul arhetipal, „Urgiile", anamorfozele, a- mestecul sălbatec de regnuri, esenţe şi stări, contrazi- cînd orice poetică a elementelor şi paradigmelor pure, sînt la Emil Botta expresia *eliberării lirismului,* cu toate „contradicţiile şi inconsecvenţele" unei inspiraţii ce salvează şi descătuşează „marile tensiuni", „fondul iraţional al fiinţei noastre", „zona intimă şi centrală a subiectivităţii", însufleţind deopotrivă lirismul filosofici lui Cioran, Marea emancipare pe care ne-o dăruieşte poezia lui Botta este emanciparea lirismului şi, prin el, salvarea acelor tensiuni umane culpabilizate de orgoliile sistemice, de o îndelungă elaborare a fiinţei, pier- zînd din vedere însăşi fiinţa. Primăvara-Moarte nu e o- născocire a poetului, ci o „nebunie", o tensiune a lirismului, aducînd în lumină „înţelepciunea" atîtor mituri şi viziuni pe care le-au închipuit şi suferit inspiraţia şi creaţia :

Clară e vocea clarei Marii iarna, pe aproape de ioc.
Ea citeşte Poeţii. Urgii 1
Eu cu gîndul dusu-s la depărtări, eu cu gîndul dusu-s la Walpurgii.
Pădurea tresare. Vine cineva.
— E Primăvara, Milule ! (Umilule, Milule, aşa-mi spune ea.)i Primăvara e, o văd prin perdea.
— Ah, alung-o, să nu ştiu de ea...
Pădurea tresare. Aud un oftat.
— Poate ii copacul în lumină scăldat, ar putea fi Marte, un Marte de jar...
Dar e mai mult umbră, dar e mai mult var,

C-da 217 coala 6

ah, şi poartă pe umăr o greblă şi o coasă...
Umilule, Milule, să-l primesc în casă?
— Primeşte-!, primeşte-l,
că e frig şi e seară,
uşa deschide acestui insolit.
O, m-am săturat de vocea ta clara, m-am săturat de poetul iubit.

(Milul Umilul)

Melancolia din acest poem nu seamănă cu Ale/an- *colia* lui Dürer. E în plus etosul legănat de dialogul celor două voci, iubirea fiind chiar fundalul pe care se* conturează paradigma Morţii ca Primăvară. într-un. tablou al lui Botticelli de la galeria naţională din Lon

dra, /Marte *şi Venus* [27]*f* există ceva din lumina şi tensiunile imaginarului emilbotlian, un sentiment apăşător- indiferent al expectativei şi imanenţei. În solaritatea primăvăratică a peisajului, în frenezia aurorală a vegetaţiei, se văd deja semnele unei irepresibile întunecări, căci Zeul Marte doarme şi însemnele sale sînt (casca, platoşa...) prilej de joacă nevinovată pentru micuţii satiri, Această pînză a lui Botticelli, deşi mai luminoasă decît *Primăvara*[25] de la Uffizi (Florenţa), cel puţin prin coloristică, conţine un potenţial de energie anxioasă, dat de amestecul de liniște plenară şi infra- realitate spectrală. Acel „mai mult umbră", „mai mult var" din poemul lui Emil Botta tutelează serenitatea şi diafanul primei impresii, iar paloarea obrazului zeului Marte dormind se raspîndeşte cu o forţă indicibilă în albul pămîntiu al carnaţiei, în albul vaporos al straielor, la rîndu-i invadat de un cenuşiu prevestitor de moarte, de varul şi umbra din *Milul Umilul.*

Aparenţele luminoase mustesc de seve întunecate, relevîndu-şi esenţa. Poemul lui Emil Botta, ca şi tabloul lui Botticelli, dezvoltă tema melancoliei ca moarte a primăverii şi primăvară a morţii, printr-o contrapunere a contrastelor ce nu se exclud, vădind o sorginte comuna, în terifianta şi arzătoarea viaţă lăuntrică. Acelaşi eclectism compoziţional în. *Milul Umilul* şi melancoliile lui Botticelli, aceeaşi bogăţie a raporturilor narative şi simbolice. În plus, faţă de Botta, o strălucire, un fast, o exaltare a somptuosului, din care lipsesc umilinţa şi îndoielile, stîngăcia dialogului ce avansează şi retrage concomitent supoziţii. Varul şi umbra melancoliilor emilbottiene sînt aproximate poate doar de patina la care sînt supuse culorile în frescă. în două detalii, mărite de ochiul nostru halucinat, am regăsit *melancolia de var* din poezia lui Emil Botta, lunara, lunateca ar- . doare a argintului din tristeţile cu gîndul dus la depărtări, invadate de tencuiala zidurilor în disoluţie. Primul aparţine celebrei *Bătălii dintre împăratul Constantin şi Maxenţiu*[29] pictată de Pierro della Francesca, frescă invadată de lacunele unor distrugeri produse de trecerea timpului. Există în ea acelaşi contrast între calmul, solemnitatea, clarul aproape procesional al vocii

O Scanned with OKEN Scanner

(imaginii) învingătorilor şi dezordinea, precipitarea, disonanţa vocii (imaginii) celor învinşi. În centrul imaginii, în spaţiul care separă cele două armate, în golul unde nu se petrece nimic, există acel peisaj de o acută melancolic, aflat în vecinătatea unui profil de cal alb (simbol thanalic) al cărui cap e uriaş şi oricum egal dimensiunilor pe care le au apa şerpuind, şi casele, şi zidurile re(lectîndu-se în oglinda rîului. Ca o fisură în naraţiunea încărcată de evenimente a frescei, oglinda vieţii şi a morţii curge dimpreună cu universul primăvăratec şi mortuar din acest peisaj, ce ne sugerează, cromatic şi emoţional, melancoliile lui Emil Botta, cruzimea şi dulceaţa unei primăveri asumîndu-şi disoluţia, lăsîndu-şi verdele împresurat de varul şi argintiul palid al apelor, ce îneacă şi îngroapă, mai devreme, ca un presentiment, ceea ce este încă plenar în viaţă. Cosmosul oglindindu-se *calin* în acest spaţiu al trecerii, care este apa, pare a consimţi, precum privirea spre infinit a melancolicului, existenţa unui alt obraz al lui, mai palid, în care s-au înscris, insolite, semnele disoluţi- ei. Verdele lăsîndu-se îmbrăţişat de var, întîlnit în acest detaliu desprins din uriaşa frescă de la Arezzo, e verdele *Întunecatului April* şi al melancoliei emilbottiene. Doar în *San Sigismondo şi Sigismondo Pandolfo Malatesta*[20] mai regăsim acest cromatism al primăverii şi morţii convertite în melancolie. Varul, sidefiul, albul coloanelor şi al veşmintelor, albul zidurilor, acel „mai mult umbră“, „mai mult var“ din imaginea castelului, încastrată în medalion, şi verdele ghirlandelor suspendate, ca nişte arcuri de bolta, supuse unei ciudate distorsiuni ce le-a răsturnat, alcătuiesc echivalentul plastic al unei stări pe care doar cufundarea în subiectivitatea cea mai încăpăţînată a făcut-o să ni se arate ca o viziune a melancoliei universale. Mai există un detaliu în *San Sigismondo*,.. care ne îndreptăţeşte să omologăm viziunea emilbottiană cu un manierism, doar de suprafaţă. Numai figuraţia este ‚bolticelliană în „dorul fără saţiu“. Modulaţia reveriei, tonul spunerii au hieratismul tipic al prerenascentiştilor. Cei doi cîini aşezaţi într-o simbolică antinomie, unul alb şi celălalt negru, subliniază, prin acolada – trupurilor, teribila vecinătate a vieţii şi morţii, ca o hieroglifă a neantului în plenitudinea şi aparenta seninătate a existenţei. Primăvara-Moarte din melancolia lui Emil Botta, cu atavismul ei pe care ni l-a descris atît de transparent Emil Cioran, îşi regăseşte astfel afinităţi ale viziunii, nu doar în mitul lui Adonis, prezent şi el în *întunecatul April.* întreg cromatismul ecloziunii şi evanescenţei simultane, din atîtea poeme, unde culoarea şi lumina se lasă înecate de umbră şi albul de cretă, ni

Scanned with OKEN Scanner

se dezvăluie graţie celor două imagini pictate de Pierro della Francesca, cu toată forţa mistuitoare şi sugestivă a trăirilor „vizualizate" la fel, ca emanaţie a universalului atins prin paroxismul subiectivităţii.

În melancoliile emilbottiene, ce sînt exponenţial reprezentate în poemul *înaltă Clara,* contaminat de botti- celliana imagine a Primăverii, potirul anotimpului fraged arde într-un cer autumnal şi transparenţa e hăituită de trecere („valul vandalul"), de opacitatea definitivului :

> Ardă în cerul autumnal potirul primăverii, Graal. Şi înaltă Clara plină-i de trofee...
> Oh, o purtau alizee şi boarea de codri, din adînca-mi Vlăsie, plină de-a mierlelor volubilă, vie, desperată Osannah, de păsărească babilonie. Toată pasărea, vorbind pe limba ei, îmi spune farmecul înaltei Clarei. Scuturaţi-i sărăcime, ca un arbore, ancora şi trageţi la ţărmuri galera, opalul, înaltă Clara, corabia clară.
> Oh, să nu o fure iară valul vandalul, să nu ini-o atragă În cîmpia moartă luna cu gheaţa şi gheara-i de moartă I

Ceea ce s-a pierdut din vedere în lecturile poeziei lui Emil Botta e însuşi rostul concepţiei perspectivale asupra spaţiului imaginar. Toate aceste viziuni, anga- jînd realitatea şi „harta supranaturei", acea „supra- conştiinţă" la care se referă Emil Cioran, ca un mod de a „putea vieţui *dincolo,* nu dincoace (înspre animalitate) de toate formele complexe de conştiinţă"[31], nu fac decît sa potenţeze la infinit, prin emanciparea spaţiului

real şi ireal, chiar tentativa de expansiune a eului. Ar- hitecturile imaginare din poezia Iui Emil Botta, asemeni perspectivei renascentiste, sînt toate cuceriri ale subiectivului şi teatralitatea lor nu este decît *trompe l'oeil-ul* unui decor în stare să elibereze lirismul, ca o luare în posesie prin individual(izare) a raporturilor între lume şi conştiinţă. Or, melancolia este tocmai integrarea pro- funzîmii în imagine, graţie legilor perspectivei. Piramida vizuală nu e doar o raţionalizare a impresiilor primite de ochi, ci şi acuta lor subiectivizare prin chiar operaţia de suspendare a acestei lumi de simţul fragil şi atotputernic. Rolul ce i se atribuie privirii în *De Prospectiva pingendi*[32] ne face să regîndim lirismul, depăşind prejudecata absenţei lui din imaginarul bazat pe infinitul spaţiului, pe o luare în posesie a dezmăr- ginirilor vizuale. Oare marii vizuali şi marii lirici ai artei n-au fost şi marii ei subiectivi complexîndu-ne, trezindu-ne mereu suspiciunea prin aşa-zisa lor obiectivitate şi teatralitate ?

Ar fi interesant să analizăm imaginarul focului din poezia lui Botta, concomitent cu *Baia de foc* din volumul Pe *culmile disperării*[33]. Oprindu-ne doar la una dintre aserţiunile „filosofului liric", anume „emanciparea de sub greutate", imponderabilul şi „imaterialitatea asemănătoare cu dansul flăcărilor", stare cucerită prin proba focului lăuntric, a „unei călduri interioare, plină de flăcări."[34] Corespondentul liric al acestui fragment de filosofie lirică e poemul *Leviathan 1935,* remarcabilă desfăşurare a unei magii vizuale hipnotice, unde întrezărim ecouri posibile ale unui alt text datorat lui «Cioran, *frumuseţea flăcărilor* [35] *:*

> ...Şi vederile ca furnicile mî-au năpădit fata, ochiul cutreieră o tară de foc, foc, numai foc. munţi de foc, văi înfocate, înnebunite.
> Contemplu vîrsta pe care o adorasem orb şi în care cufundam năvoade aurite.
>
> lată şi reptilele visului, enormi visători prin pustiul de foc al odăii, licurici enormi pe un straniu ogor, hidoase arătări îmi fac semne.
> Ce voinic de foc, ce licăr orbitor I...

Scanned with OKEN Scanner

Exista o viziune similara ia Boltii şi la Cioran, le-* gata de *monopolul sulei iniei* pe carc-l vom analiza în capitolul *Declinarea abisului: „A* avea monopolul • suferinţei este a vieţui suspendat deasupra unei prăpăstii. Şi orice-suferinţa adevărată este o prăpastie.“ [3]* .

Există, de asemenea, acea atracţie spre „lirismul- total”, spre „lirismul absolut[1]*, care „este însuşi destinul adus la gradul de aulocunoaştere absolută”, „pornirea totaki de a te obiectiva.”[37] „Lirismul absolut” alcătuieşte, dimpreună cu subiectivitatea desfăşurindu-şi paroxismul, chiar arcul ce subîntinde iilosofia lui Cioran şi poezia lui Emil Botta. Cu ajutorul celor doi piloni, atit de îndepărtaţi în aparenţă – subiectivitatea şi obiectivitatea ? lirismul pur şi lirismul absolut – putem prolifera construcţiile analizelor noastre suspendate, încercările de a revendica idei şi pulsiuni comune în spaţiul; unor opere parcurse aerian, prea dezinvolt, prea dinamic şi poate mereu în detrimentul „rezistenţei” lor specifice. Şi totuşi, cum sa citeşti frazele lui Cioran – *„Lirismul absolut este lirismul clipelor din urmei.“* Căci în lirismul absolut expresia se confundă cu realitatea, expresia e totul, este fiinţa într-o anumită ipostază”[38],- – fără să te gîndeşli la „epifaniile” din poezia lui Emil Botta, la acei imaginar apocaliptic, în care viziunea e totul şi expresia e totul, într-o contiguitate dureroasă a limbajului cu radicalizarea impusă de clipele din urmă, de acel «vilain métier de moribond», invocat într-o mărturisire a lui Heine către Lamartine, aleasă drept motlo la poemul *Amarnic :*

> Acum ai crescut, zice mierla, eşti acum slujbaş al durerii, meseriaş al durerii. Cum duce măgăruşul samarul, amarnic, amarnic, iu ip Iaci meseria, brăţara de aur le *vilain métier de moribond*

Lirismul absolut e cel născut într-o groapă a leilor, în paroxismul trăit de poetul căruia i-a fost dat să fie aruncat în ferocea vecinătate a visului, asemeni lui Daniel printre fiare :

> Visul meu a fost un copac de îngeri sălbateci locuit, u lost o movilă, un gr ui, o groapă a leilor a fost şi eu am fost al nimănui.
>
> Şi tristele trestii
> în incendiu cum s-au mistuit!
> Doar nebunul caută, caută
> un Lazar din morii, din morţi izgonit.
>
> *(Levint han 1935)*

Caracterul alît de concret, de palpabil, de stringent vizual al tuturor poeziilor scrise de Emil Bolta, ca şi senzaţia ¡relevanţei

oricăror distincţii, diferenţieri sau încadrări,^ îşi au sorgintea în lirismul absolut al fiecărei imagini, născute dintr-o drama complicată, „în care se întîlnesc presentimentul erotic cu o nelinişte metafizică chinuitoare, frica de moarte cu aspiraţiile spre naivitate, renunţarea totală cu un eroism paradoxal, disperarea cu orgoliul, presentimentul nebuniei cu dorinţa de anonimat, strigătul cu tăcerea, elanul cu nimicul.”[39] Aceste hibridări specifice poeziei lui Emil Botta ne sînt cunoscute. Singura noutate rezidă în apartenenţa lor la un lirism absolut, la o pornire totală de a se obiectiva a subiectivităţii, atîngînd paroxismul.

Afinităţile existente între *fîlosoiia lirică* a lui Cioran şi *poezia lirică* (iar nu teatrală) a lui Botta ni se impun, încă o dată, după lectura capitolului ce se referă la *Esenţa graţiei*, aflat în volumul *Pe culmile disperării.* Graţia, dominantă a poeziei scrise de Emil Botta, este „o detaşare de pămînt” ce „nu înseamnă o rupere a contactului cu forţele iraţionale ale vieţii, ci un salt inutil’ un avînt dezinteresat, în care farmecul naiv şi ritmul iraţional al vieţii îşi păstrează toata prospeţimea.”[40] În volumul *Pe~o gură de rai* sînt numeroase poeme iluminate de graţie, desprinderi de sub tutela gravitaţiei tragice şi telurice. Detaşarea prin graţie e sinonima uneori cu orbirea şi presupune, oricum, pierderea privirii încărcate de restrişte. Transcenderea ne- gativităţii ca nota esenţială a sentimentului graţios al vieţii, ca „emancipare de sub greutate” şi trecere de la paroxismul individuaţiei „la un sentiment armonic de

Împlinire naivă” (Cioran), sînt semne ale unei mintuin răscumpărate prin orbire (groaznicul ponderabil al privirii şi tragismul vizual), expresii ale unei purităţi aeriene, ale sublimării prin farmec şi har, transcrise ca un descînt în poemul ce se cheamă *Herb :*

> Dintr-o noapte alba, ~ într-o noapte albastră să treci
> pragul, să treci liniştit şi nu-ti Ho teamă de aripa morţiî.
> Şi ai să vezi nemaivăzute lumini cereşti, luminile ochilor
> cei îngereşti... Umbră,
> săraci ochii mei, grei de restrişte îa pamînt căzură...[4]

În poezia *Prinos,* invocîndu-l pe Adonai, pe urmele lui Shelley şi ale versurilor sale din *Adonais,* graţia ne apare ca o manifestare a comuniunii, ca un refuz al singurătăţii, ca o receptivitate senin-aeriană, ca un «elan deschis şi primitor pentru seducţiile şi pitorescul existenţei.” *Prinos* izvorăşte tocmai din

negarea şi transcenderea antinomiilor, fiind o stare de iluzie, o eclipsă a ireperabilului şi fatalităţii (Cioran). Viaţa, sublimată într-o graţioasă viziune rococo a lumii, a pus în paranteză necruţătorul paroxism al individuaţiei, eliberind iluzia. Cocioaba urzicilor, ulciorul, sarea şi plinea primesc însemnele raiului. Toate atributele unui domestic umil se lasă transfigurate de aura paradişi a- cului :

Prinţul norilor, tatăl florilor, Adonai
a vizitat la miez de noapte albastrul pămînt. O, cum ondulau braţele
margheritelor şi cîmpia...
.
Adonai oprit la cocioaba urzicilor şi trufaşul munte a încremenit.
Jivinele cu botul pe labe au articulai citeva silabe.

Vintul ca un sclav Işi rupe degetele
ca ele să nu mal treacă prin lira copacilor, doar ulciorul şchiop aduse apă,
şi-au mai venit un codru de pline, un drob de sare şi o ceapă.

Adonai mulţumind lucrurilor umile
s-a urcat la cer, peste fire.
Cocioaba urzicilor era un trandafiriu rai
şi ulciorul şi pîinea şi sarea şi ceapa cîntau :
Adonai, Adonai.

(Prinos)

Remarcabilă este în poezia lui Emil Botta contaminarea dintre moarte şi graţie. Analizînd *Entuziasmul ca formă a iubirii,* Emil Cioran deosebea graţia de entuziasm, referindu-se la neglijarea organică şi ignorarea iraţională a morţii, specifice entuziasmului. Aceste „eclip- sări" sînt mai puţin vizibile în graţie: „Căci ondulaţiile graţiei sunt uneori o aluzie îndepărtată la caracterul de iluzie a vieţii. Există în graţie mult farmec melancolic r în entuziasm nu există deloc."*[1]

În poemul *Leoaica,* graţia şi entuziasmul în expresia lui violentă sînt puse alături pentru a naşte cantata, peanul:

— şi răcnet şi. gratie se înalţă, se înalţă pentru
Arcadia mea...

(Leoaica)

Aliajul insolit dintre farmec şi atrocitate naşte poeme memorabile, asemeni acestuia, intitulat *Salcie cu Pajura,* în care „universul de splendori" ascunde realităţi terifiante, la fel ca în *Doamnă cu toporaş* sau *Mierlă, delir înaripat, Ipostaze ale îngerului* ori *Pe o gravură de Muncii* („Ah, demonica natură

ascunsă a florilor, / metamorfozele I / Ce capete de cîini răsar din rozele"). Peisajul este expresionist:

> Univers de splendori
> este salcia, Salcia mea fermecată. Şi Ia salcie cu fermecători,
> Salcie cu Pajuri» stă cineva
>
> şi parc de lumină cl atknat fulger pare, un fulger spînzurat
>
> fulger dc aur fiind nenorocitul
>
> Şi vai şi vai, cc superbă oroare,
> cc faraonică oroare, ce sîngerîndă oroare : un lac de sînge văzui. Individul de aur nu se va ridica îngîna Pajura Caiafa şi Alina l-au osindit şi vezi-l secerat şi vezi-l cosit, dc lumina de lună, de un zid alb absorbit.
> Şi vezi-l în lac de sînge aruncat, vezi-i obrazul de aur, brăzdat, vezi ţipătul, val de gură închegat...
> (Exit Pajura) Spaime văd
> i Aici, Visul a fost un prăpăd.
> Oh, sclipitoare lacrimă a lunii eterne, te rog, străluceşte, în genunchi te rog. străluceşte, zidul de spaimă de-mi risipeşte.
>
> *(Salcie cu Pqjura)*

Experienţa eternităţii, aşa cum o descrie Cioran *(Moment şi eternitate),* asumata de* intensitatea trăirii subiective, ca o transfigurare şi împăcare senină, ur- mînd unor încordări prealabile, ocupă în poezia lui Emil Botta un spaţiu semnificativ, actualizîndu-se în multe poeme din volumul *Pe-o gură de rai* şi în toate acele poezii exprimînd wo atracţie ce seamănă cu un zbor înspre un cer senin de vară sau cu avîntarea înspre discreţia unei lumini stelare. Azurul şi lumina de stele sint simboluri pentru această eternitate în care nu mai doreşti şi nu mai regreţi nimic."[42]

în poemul *Ventfi adieri,* viziunea îmbrăţişează tocmai acest tip de experienţă a eternităţii sau visul împlinirii unei serenităţi stelare :

> Iluminare şi noapte I Un înger îşi trece aureolele de pe un umăr pe altul. Se preoţeşte verdele codru şi prin frunzime se arată înaltul.

Vcniţi, adieri negrăit de blinde, în a visărilor crenge şi lunec!
Vino, monarhiile Timp cu nobilii tăi, Azi şi Ieri, Acum şi Alunec I

Oh, suflclul mi-e plin şi ars de dor... El noaptea se îmbată cu himere,
V *isîndu-se nemuritor*
pierdut printre clare sidere. (s.n.)

Exclamaţia „Iluminare şi noapte" impune o pereche ♦ de sensuri aproape indivizibile în poezia lui Emil Botta. Astfel exprimă poetul adînca semnificaţie a legăturii ce există între problematica luminii şi întunericului şi meditaţia consacrată stărilor extatice *[3]. În extaz se „amestecă umbrele cu scinteile" şi se „combină, într-o viziune dramatică, sclipiri instantanee cu un mister de umbre fugitive", „culmea extazului" atingînd „senzaţia finală în care parcă mori din cauza luminii şi a întunericului."[44]

Un alt element comun celor doi scriitori este circumscris de valoarea pe care-o acordă aceştia autoironiei şi ironiei agonice. Emil Cioran consideră mult mai autentică ironia amară, ironia tragică şi agonică, decît cea surîzătoare, ce izvorăşte dîntr-un scepticism uşor, cu seninătăţi vagi şi echivoce, cu pretenţii de lumină şi bunăvoinţă [45]. Una dintre posibilele manifestări ale „rîsului tăcut" – grimasă prezentă atît în poezia, cît şi proza lui Emil Botta, se revendică, în mod sigur, din ironia amară, din auto-ironie ca expresie a disperării. E poate „rîsul negru" descris de Cioran : „un rîs negru, înveninat şi sinistru, însoţeşte toate gesturile tale, ca o mască hidoasă, distruge toate iluziile de elan şi pe ruina tuturor surîsurilor naive, dulci şi mîngîie- toare, apare surîsul agonic, mai crispat decît în măştile primitive şi mai definitiv decît în cele egiptene"[46]:

Rîsul tăcut îmi întuneca lata
cind serveam domnia condorilor,
orgii pierdute, arborele trist din singurătatea a şaptea: Semn tainic de moarte.

(Mineral)

Scanned with OKEN Scanner

Una dintre cele mai semnificative întîlniri dintre Emil Botta şi Emil Cioran are loc sub semnul acelui cult al infinitului [47] pe care l-au avut amîndoi, trăindu-l ca joncţiune a vertijului interior cu cel exterior, ca -evoluţie a unor pulsiuni sinuoase desfăşurîndu-se spre un punct etern inaccesibil. Imaginarul apocaliptic din poemele lui Bolta, cu paradoxala înaintare spre un sfîrşit absolut, trăind concomitent senzaţia imposibilei apropieri, eliberează cultul infinitului şi o experienţă intensă a acestuia actualizîndu-se liric ca o negaţie a formei închise, de unde progresivitatea sensurilor şi acea muzicalitate a viziunilor, topind imaginile într-o fluiditate plină de farmec, de inefabil, de o demonică seducţie. Există în poezia lui Emil Botta o consistenţă iluzorie a sintagmelor care, deşi rostite adesea ca nişte sentinţe, se văd relativizate de întregul poem, intrînd în spaţiul acestuia, într-un regim de pulsaţii şi pîlpîiri. de fulgerări şi tatonări încordate, ce refuză orice mod de complacere în finitul sau mărginirea revelaţiilor definitive. Muzica poeziei lui Emil Botta este mai mult decît expresia unei euforii, o polifonie născută din experienţa infinitului lăuntric, cu întreg patosul şi dramatismul pe care acesta le presupune. Madrigalescu) vocilor, colocviul cosmic, prezente în mai toate poemele, ţin de seducţia nemărginirii ce nu-şi poate alege o singură tonalitate sau un singur timbru, cîtă vreme participă la o temă cu variaţiuni, la o artă a fugii imaginare. Un poem ca *Ielele, Dlnsele* e construit din recunoaşterea Indică a unei excelenţe muzicale, domi- nînd imaginarul şi orchestrîndu-1:

> Cerceluş de venin, ineluş de venin oh, multe carate are
> Dînsa mea, fluşturateca. La răsărita soarelui orchestra de
> iarbă dirigentul orchestrei în fracul de iarbă se înclina.
> Şi un cîntec de iarbă a izbucnit ca din pămint
> Este a IlI-a, *Eroica,*

u spus dîiisn, fluşturatcca, primăvărateca.
Aceste sonuri niultisolerane, acest dlmlnuendo frenetic,
acest crescendo vertiginos totul şi totul e Sumuia e a Hbu,
Eroica, simfonia de iarbă, de April majestuos.

Să fie din nou o întîmplare faptul că Emil Botta îşi pune „orchestra de iarba*[1] să cînte tocmai *Eroica,* „simfonia de iarbă / de April majestuos“, legînd din nou paradigma primăverii de o arhitectură muzicală, ce reprezintă pentru Beethoven însăşi descoperirea artei sale simfonice, dar şi înlocuirea tradiţionalei mişcări lente cu un marş funebru ? în *Eroica,* asistăm la proliferarea acustică din allegro-ul iniţial, compus din trei teme în loc de două, şi tot aici scherzo-ul cunoaşte o metrică insolită, de unde extrema mobilitate ce culminează, în final, cu o serie de variaţii armonice. „Orchestra de iarbă”, atacînd partitura primăverii, îşi asumă din nou paradigma thanatică din marşul funebru, şi sonurile „multisolemne” trăiesc în proximitatea unei frenezii vegetale, a unui „diminuendo frenetic” şi „crescendo vertiginos”, unind auroralul naturii cu disoluţia şi imprevizibilitatea malefică, declarată, şăgalnic şi temător, „fluşturateca”.

Imaginarul, dezvoltînd paradigma întunecatului A- pril, cunoaşte numeroase variaţiuni pe tema primăverii, ca iubire şi moarte, ca anotimp privilegiind cultul şi experienţa infinitului, cu atît, mai vertiginoase cu cît se văd limitate de efemerul însemnelor lui Adonis. În poezia *Spaimă,* Martie e legat de agonie şi de „silvestrele buciume”, smulgînd accente funebre sufletului Însetat de auroră şi mereu temător în faţa luminii:

Insetoşatul de auroră suflet, fătul meu să mor, să mor mă Imploră.
Prin ceruri de Mart preludiâ fermecată lira lui: „Ci fii bun, mori odată 1“
Era ziuă-n zori. O spaimă trecu plutitoare pe coarde, răscolindu-le-n treacăt.
Şi luna de jad căzu ca un lacăt...

Scanned with OKEN Scanner

Mă bolnăvea pagina padurr-n răcoare ;
ah, ce-ar li dacă... cc-ur li oare... Prinse viatul în ram să se zbuciume, prins-au să cinic învioratele ape, silvestrele buciume... Ah, de lumină tare mă tem, sub regretul ei tare-o duc greu, suflete' fătul meu.

Exista în poezia lui Emil Bolta un soi de gîndire muzicală apropiată de aceea a lui Liszt. Într-o sciisoare trimisă lui Eduard Liszt, compozitorul işi explica astfel *tehnica,* referindu-se la *Concertul* său *în mi bemol major :* „Prima mişcare începînd cu *allegro marţiale* corespunde celei de-a doua faze din *adagio.* E o recapitulare a ritmului deja utilizat şi împrospătat de ritmuri mai animate. Nu conţine motive noi. Această manieră de a rezuma şi de a rotunji bucata întreagă, cu o peroraţie, mi-e proprie şi, din punctul de vedere al formelor, ea se susţine, în întregime,, şi se justifica." Repetiţia, recapitularea, împrospătarea ritmurilor, animarea şi, în fine, rotunjirea poemului, printr-o *peroraţie,* sînt tipice pentru poezia lui Emil Botta, ca şi spiritul combinatoriu, dezagregarea celulară sau decalajul ritmic dintre anumite acorduri. Temele şi motivele poemului intră în relaţii organice, înfăţişind chipurile diferite, adesea contradictorii ale paradigmei generatoare. Lirismul cîş- tigă din asumarea unui proces psihologic şi imaginar, avînd o dezvoltare simfonică, paradoxală, mereu subordonată vertijului interior, tot astfel cum în muzica lui Liszt motivul muzical e chiar vertijul psihologic, iar nu epura unui sentiment purificat de infinitul haos şi melos interior. Liszt a unit cele doua tipuri de variaţie numite de Wagner *simfonică* şi *dramatică,* într-o variaţie comună. Aşa cum muzica lui Liszt exprimă mereu o acţiune reprezentând un tablou, o dramă, o idee, o emoţie, tot astfel lirismul lui Emil Botta e o *acţiune,* o poveste, o parabolă, o întîmplare a sufletului şi a ochilor bîntuiţi de himere. Botta este actor în poemele sale într-un sens în care putem vorbi de compozitorul Liszt ca Actor. Şi la fel cum Liszt a fost un magician al asimetriilor, fragmentarilor şi hierogamiilor succesive de teme muzicale, tot astfel poetul e un duşman al rutinei simetriilor, interzicînd uzuala bătaie a măsurii,

: Scanned with OKEN Scanner

rcducînd scriitura la o dirijare sau interpretare a ei academicii sau de rutină. Derivaţiile contrastante din muzica lui Liszt, care nu au de-a face cu dezvoltările regulate, perioadele simetrice sau dualismul tematic, sînt- specifice lirismului Iui Bolta, născut din transformări şi tranziţii ce minează tonalitatea, pentru a instaura o armonie a formulelor heterogene, corespunzătoare celor modale şi cromatice din muzică. O artă simfonică, dublată de legile muzicii însufleţind un program, confundă lirismul cu dramatismul. Poemul intitulat *Concertul* e una din mărturiile clare ale afinităţilor ce există între poezia lui Botta şi muzica lui Liszt, afinităţi organice, dacă n-ar fi decît alura scriiturii, concepţia despre *Requiem* pe care amîndoi refuză să-l înveşmînte în negru sau progresiile şi contorsiunile cromatice. Există, de asemenea, acea graţie aeriană a viziunilor, acea combinare verticală a motivelor, acea putere penetrantă a nonşalanţei în tragic sau în extaz, acea tectonică de fulger şi de rază, dînd o strălucire imponderabilă, care nu se confundă cu splendoarea şi somptuozitatea omofoniilor şi nici cu povara unei polifonii de / aramă. *Concertai* debutează cu un motiv şăgalnic, evocind acel „arhaic verb de copil” *(Revederea din parc),* mereu prezent în „melodioasa tragedie” şi „logosul lui Vai” :

> Şi spun poveşti înainte sa te culci în refugiul de mahon.

Trecerea neaşteptată la tema morţii e îmblînzită prin- tr-un ritual ce amestecă umorul negru, rîsul proverbial şi tandreţea mistificatoare, apelînd la identificarea somnului cu sfîrşitul ireversibil, întîlnită şi la Ronsard ;

> Şi ce uşor se învaţă un simulacru de moarte,
> un somn
> Şi te rog sa nu-mi rîzi
> la umorul negru,
> nici un suris pentru fanfaronadele mele, pentru
> • • proverbialul meu r!s.

Scanned with OKEN Scanner

Poemul continua cu un dialog deopotrivă prozaic şi livresc, despre ţigară şi brichetă, „o particulă de iluzie“, „un suvenir astral”, „un talisman.” Banalitatea conversaţiei, peroraţia înlocuind lirismul şi temporizînd cutremurul interior, amplifica şocul produs de rostirea temei, explozivă, misterioasă, angajînd dintr-o dată poemul într-o experienţă a infinitului, în sine muzicală :

> o, atunci înţelegi lotul şi neînţelesul este o
> fereastră deschisă o *Carte a lumilor* lectura mea
> predilectă.

Motivul grav se retrage, topindu-se în cel al tandreţii din primele versuri şi prozaicul obiect devine „mica făclie”, cu o lumină abia perceptibilă, pe care n-o pot aprinde mîinile tremurătoare ale poetului, devenite stîn- gace. Rolurile s-au inversat printr-o insidioasă translaţie a stării de neajutorare şi a nevoii de protecţie. Proteguitorul iniţial este acum neajutoratul, iar fragila fiinţă din debutul poemului devine ocrotitoare. O nouă temă se vede eliberată, astfel, din aliajul .nesiguranţei cu neînţelesul, „fereastra deschisă, ca o Carie a Lu- *milor*.[u] Ea descinde la rîndu-i din *simulacrul de moarte,* din paradigma thanatică a primei teme, anamorfozată în imitaţia de linişte, în simulacrul de pace, avînd ca model piatra şi metamorfoza în piatră, invocată de Emil Botta şi de Emil Cioran ca o alternativă la haosul şi paroxismul lăuntric :

> Acum plagiez liniştea, o imitalie de linişte
> modelul fiind
> piatra —
> o linişte ideală înrudită cu piatra.

Jocuri verbale, şi din nou bufonada şi ironia sini făcute să elibereze gravitatea. Ele pregătesc neaşteptata intrare în scenă a lui Liszl, a himerei lui Liszt, a so*

Scanned with OKEN Scanner

siói lui I i.szt, însoţita do circumspecţii şi tatonări, dar mai des purtînd „masca mortuară a lui Liszt", travestii! în cavalcada de travestiuri pe care le propagă îndoiala Şi iluzia. Peroraţiile despre Liszt, ceremonialul onctuos făcui din supoziţii, anecdote şi avertismente, e întrerupt de un nou acord insolit : imprecaţia, anatema, adresate unui regizor scelerat („Doamne al blestemelor") şi unei scelerate puneri în scenă :

> Doamne al blestemelor, ce se petrece
> în grădina ta scelerată, printre veninoase florile
> laie,

Muzicalitatea necruţătoare, făcută din însăşi fracţionarea muzicii, irumpe în text, cu o virtuozitate a polifoniilor semnificative, bazîndu-se pe repetiţia şi ruptura a numai cîteva cuvinte : necruţător, monstruos, ameţitor, fum, unele dintre ele sinonime (aberaţie, profanare, geometrii de fum, fantezii) :

> *Concert ¡a patru mii ai.*
> Nici o aberaţie, nici o profanare nimic monstruos,
> necruţător era totul, adevărul necruţător
> într.-un cuvin t necruţător : sublim.
> Adâncul ameţitor murmura – oh, nu este
> blestemată, cerule,
> grădina ta.
> Şpiin faniazii, iantazii, un tribul
> riguroaselor legi ale fumului, hiperbole, parabole,
> geometrii de fum, stricte defipiţii ale fumului
> *Concert la patru mUni.*

Acordurilor sublime, vibrante, le urmează un respiro, un scenariu banal în jurul platitudinii, o plăti-

Scanned with OKEN Scanner

tudine trivializată prin diminutiv şi alint («regina platitudinii“) diminutivul atroce, sarcastic al poeziei lui Botta :

> Nu tremura,
> Piatră, dispară a măştii paloare, smulge mortala
> paloare, smulge ghimpele,
> ' sfîşie, slişictoare.
> ...Uite-o, pierduta gentufa (s.n.) doamnei a căzut era
> la pamînt pielea de şarpe.

Poemul se încheie în registru patetic, cu invocaţii înflăcărate, cu o avalanşă de implorări şi imperative, reluînd, prin eros şi simulacru („şi acea pudră, ace) scrum / de un roşu aprins... Şi înflăcărată să fii, / Ca zece sori, / îmbujorată să fii, / scăldată să fii, / în sori arzători, / dragostea mea”), tema thanatică pentru a-i da o ultimă ramificaţie, în final, unde somnul – simulacrul de moarte – e înlocuit de împietrirea însângerată, eliberînd un puseu al trăirii şi suferinţei :

> O, de-ai şti cum tc rog: nu tremura.
> Mal bine înmărmureşte, împietreşte, împietreşte,
> fii o statuie. Niobe să fii, mînjită de sînge.

Poemul *Concertul,* devenit el însuşi o temă cu variaţiuni, confirmă credinţa lui Cioran că „metafizica, întocmai ca şi muzica, nu răsare decît dintr-o experienţă a infinitului. Amîndouă cresc pe înălţimi şi produc ameţeli/[48] Polifonia apocalipseior din poezia lui Botta întăreşte o asemenea credinţă mai generală, de altfel.

Concertul ne relevă, în acelaşi timp, dialectica banalităţii şi a transfigurării, aşa cum a fost analizatei ea de Emil Cioran[49], ca tensiune vizînd o expresivitate

absoluta : „Căci mîinile pot avea ochi, acolo unde ochii văd în interior. Expresivitatea absolută, fruct al unei continui transformări, al unei neîncetate primeniri lăuntrice cu focuri nestinse şi cu valuri agitate, cu vibraţii infinite şi pulsaţii irezistibile, va face din prezenţa noastră un centru de iradiere mai puternic decît soarele.“ [50] Neliniştea din poem, înţeleasă ca „o floare din grădina unei fiinţe apocaliptice” (Cioran), cunoaşte o orchestrare polifonică, şi platitudinea, în vecinătatea transfigurării, îşi pierde autonomia. În capitolul *Despre transfigurare,* există şi un elogiu al lenei, topos prezent într-o serie de poeme şi în frazele din *Tnntorul.* analizat de noi în *Apocrife*[51] unde e vorba de sensurile contemplative ale acestui elogiu insolit, practicat şi de Bertrand Russel într-un volum tipărit în 1936. în afară de „trîntorii” lui Botta, de *Jurnalul unui leneş* scris parţial de Arşavir Acterian, vădind influenţe nietz- scheene şi o resuscitare a vechiului *otium,* se mai pot adăuga, la paradigma contemplativului şi langorii, fragmentul acesta din *Banalitate şi transfigurare*[52] şi *Elogiul lenei* scris de Bertrand Russel. Mai importantă, de f fapt esenţială, este renunţarea lui Cioran la „elogiul lenei“ pentru „elogiul transfigurării“, pe care-o desfăşoară şi cartea lui B. Russel, unde e vorba de o contemplativitate transfiguratoare de înaltă tensiune şi angajare spirituală.

în atracţia pe care-o exercită depărtările, marele gol, se amestecă fericire şi nefericire, depresiune şi exaltare, disperare şi voluptate, născînd ciudate şi neaşteptate armonii. La Botta, la fel ca la Cioran, e dominant sentimentul muzical al depărtărilor, după cum extazul sau melancolia cunosc împliniri muzicale. Depărtările cosmice împresurînd singurătatea şi pustiul lăuntric – la Emil Botta şi la Cioran cosmosul împreintr-un joc indefinit în neantul subiectiv“[53] cu „tensiunea nemărginită a vijeliei mele interne, a durerilor şi amurgurilor mele. Cu sălbăticia impetuoasei a resurselor neexplorate [...] cu încrederea bestiala a patimilor comprimate |...j pentru orgia ţ...J lăuntrică, pentru voluptăţile şi chinurile haosului meu. pentru tragicele

soară – nu sînt prezente doar în imaginarul apocaliptic, ci *se aud,* într-o orchestrare adunînd parcă toate vocile lumii, făcute să răsune în timpanul recluziunii ce le amplifică rezonanţa. Muzica, deopotrivă cu sentimentul prăbuşirii în tine însuţi, e o probă a adînci- mii, atingînd acea *expansiune centripetă* la care s-a referit Cioran, „în care centrul fiinţei se deplasează

Scanned with OKEN Scanner

în- cintari ale deznădejdii şi ale bucuriilor mele ultime."[54]

Chiar *Ordin,* poemul aparentului refugiu în exterior, (' de iapt expansiunea centripeta, o fugă în neantul subiectiv, „cu tensiunea nemărginită a vijeliei (...| interne", „cu sălbăticia impetuoasă a resurselor neexplo- rate." *Domnul Amărăciune,* în ciuda desfăşurărilor de recuzita exterioară, e galanta himeră lăuntrică a întilnirii cu moartea, proiectînd în afara o tragică deznădejde, în mondena îneîntare a unui joc de societate, urmat de marea şi ultima călătorie cu echipajul funebru, purtind însemnele graţiei şi agrementului. („Noaptea se umflă, clopoţeii-şi scutură şi uite cum flutură argintiul penaj").

Această scoatere în afară a zbuciumului lăuntric e un fel de pudoare a sufletului, nu mai puţin contorsionat, ce-şi prezintă vertijul, ca şi cum n-ar ii al său, ci al lumii. Răsturnarea punctului de fugă nu e doar un joc al perspectivei imaginare, cît mai ales un semn al acutizării subiectivităţii ce atinge, prin expansiunea ei centripetă, acel tărîm al obiectivizării datorat paroxismului :

> Astăzi nu vă acord audientă desperare, dezamăgire, legiuni crincenc ale mor fii. Treceţi pe-aici altădată, niciodată şi depuneţi galante carta de vizita.
>
> *(Vacanţă}*
>
> Terori le mele, fiţi mai blajine cu arlechinul speriat de moarte. Fluturaţi peste visarea lui ciufulită mii ni le oglinzilor alintate.
>
> *(A VH-a indulgentd)*

În poezia lui Emil Botta, eul înghite obiectul, inte- grîndu-l, asimilîndu-l(astfel ca viziunea nu este o îndepărtare de cele ce sînt, ci un mod de a face mai palpabilă înfiorata apropiere. Să vorbeşti despre hime

rele tale ca de o hune tangibila şi despre lumea tangibilă ca despre o iluzie, provocîndu-ţi o cutremurătoare intimitate cu realitatea irealului şi irealitatea realului, să-ţi transformi privirea într-un mod de. a fi al lumii ce te împresoară, în aşa fel incit exteriorizarea să fie, o dată în plus, interiorizare nemărginită, presupun o vocaţie a imaginarului ca triumf al individului şi explorare în ordinea posibilului. Emil Botta posedă o excelenţă a imaginarului. Fiecare viziune este un elan, o aspiraţie, o pasiune şi, chiar izvorînd din depresie, din stări maladive, poezia are o capacitate de edificare esenţială, dominîndu-şi eroziunile şi faliile. „O vitalitate neliniştită" (Cioran) înalţă şi surpă schelăriile visului şi flacăra interioară, făcînd inoperante, în analiză, categorii precum optimismul sau pesimismul. La Botta experienţa tragică a iraţionalului se împleteşte cu experienţa naivă, de unde şi situarea poemelor „în imanenţa substanţială a vieţii", graţie acelei inocenţe necontrafăcute, îmbrăţişînd, în plină luciditate, *individuaţia* ca o asimilare în fluxul existenţei, iar nu ca un principiu de tragism. Naivitate şi tragism, în aparent imposibila lor comuniune, sînt totuşi tensiunile specifice din mai toate poemele şi aproape că putem vorbi de o hipertrofie a inocenţei, ca mod de a salva hipertrofia cunoaşterii. Cînd nu mai există salvarea prin inocenţă, poetul îşi proclamă tăcerea, re- cunoscîndu-şi astfel neputinţa şi atotputernicia unei cu-noaşteri ce a văzut totul. „Cine nu sfîrşeşte în tăcere, înseamnă că n-a văzut totul" [55] scria Cioran. Poemele lui Botta sfîrşesc uneori în tăcere, ca pentru a flagela şi salva o cunoaştere ce nu şi-a apărat pacea propriilor limite. Aceste tăceri nu sînt falii în discurs şi nici o formă a neputinţei rostirii, ci sincope în viziune, în- cercînd să impună o noua inocenţă, acolo unde chiar ideea de inocenţă părea definitiv compromisă.

Atitudinea faţă de eros este o altă punte de legătură între Emil Botta şi Emil Cioran. Dacă lucrul acesta n-ar fi declarat în termeni aproape identici, paralelismul ar fi iluzoriu, căci

paradigma salvării prin iubire e locul comun al tuturor locurilor comune. „Oricît m-aş
lupta pe culmile disperării, nu vreau şi nu pot să re

nunţ şi să părăsesc iubirea, chiar dacă disperările şi tristeţile ar întuneca izvorul luminos al fiinţei mele, deplasat în cine ştie ce colţuri îndepărtate ale existenţei mele. Prin orice pot cădea în lumea asta, numai printr-o mare iubire nu.“[5â] Corespondentul acestei declaraţii, ce aruncă o nouă lumină asupra filosofiei lirice din Pe *culmile disperării,* este poemul *Scut,* ales de noi pentru că exprimă direct calea şalvarii, jjrocla- mînd o atitudine similară cu aceea din finalul cărţii lui Cioran :

> Iubirea mă apără, de aceea port fruntea stts, în exil printre oameni. Cind ziua decade şi cind, spre apus, Cumpăna liniştită se-nclină, o atuncea, de sus, primesc o tristeţe senină.
>
> Ochii mei în extaz rătăcesc spre adîncul flntînii unde stelele scapără. O, de al stelelor dor mă topesc şi m-aş duce la ele, dar Iubirea mă apără.
> Cu graiuri nebune mă cheamă, în lunci, cîntătoare Undîne. Şi cind să le ajung, Piaza Rea mă trage la dînsa : la mine, la mine ! Dar mă însoţeşte acel Cineva, iubirea, pururi cu mine.
>
> *(Scut)*

Funcţia salvatoare, de reabilitare a lumii şi a fiinţei, prin iubire, revine în *Cartea amăgirilor* [57], fiind un leitmotiv în opera lui Emil Botta. Mai presus de teme, de această „condiţie separată” *(condition séparée* cum o numea Cioran), mai presus de existenţialismul scriiturii şi de lirismul ei indisolubil, arcul de rezistenţă al afinităţilor „infidele” (pentru a fi decisive), ce există între cei doi scriitori, e dat de muzicalitatea interioară a celor doua opere. Tot ce a scris Cioran despre muzica poate fi privit ca un ecorşeu pentru înţelegerea, învăţarea şi intuirea muzicalităţii emilbottiene : „Am pierdut în momentele de muzicalitate interioară atracţia înspre materialităţi grele, am pierdut substanţa mine-

Scanned with OKEN Scanner

ralăx acea împietrire care mă lega de o fatalitate cosmică, pentru a mă avînta în spaţiu cu miragii, fără a avea conştiinţa iluziei lor, şi cu visuri, fără să mă doară irealitatea lor» Şi nimeni nu va înţelege vraja irezistibilă a melodiilor interioare, nimeni nu va simţi exaltarea şi beatitudinea daca nu se va bucura de această irealitate, dacă nu va iubi visul mai mult decît o evidenţă»„[53] Prejudecăţi născute din absenţa lecturii sau din lecturi parţiale pot să ne determine să privim cu suspiciune asemenea'apropieri. E totuşi ciudat să-l cauţi pe Baudelaire în Emil Botta şi să nu-i vezi mai întîi pe marii lui contemporani. Emil Cioran a fost unul dintre aceştia şi opera lui ne propune una dintre perspectivele obligatorii în situarea lirismului emilbottian. „Deceniul *luminilor sumbre",* cum a numit Pericle Mar- tinescu[59] epoca formării celor doi scriitori, n-a fost doar pelicula de aur a unui fundal de pictură medievală, reunind într-o opacitate strălucitoare fiinţe, care nu par să respire acelaşi aer. În anii '30 au existat ne- z linişti comune şi soluţii comune şi tinerii scriitori s-au întilnit existenţial şi spiritual şi estetic într-un mod pe care-l pot invidia generaţii mai puţin solidare în sensul construcţiei de sine. Fie că erau. întîlnirile puse sub semnul *Corăbiei rataţilor*[6Q] sau cele prilejuind audiţii muzicale în casa lui Holban, fie că erau conferinţele de la Criterion sau lungile şi pateticele discuţii de pe strada Polonă, avîndu-l pe Edgar Papu ca amfitrion, toate aceste contacte erau o „admirabilă organizaţie de febre, de sinceităţi, de vibraţii interioare adînci."[61] în anii aceia s-a impus de altfel şi o nouă formă de sinceritate, aceea a autoscopiilor febrile în oglinda celuilalt, luat drept martor al propriei identităţi, exacerbate astfel în tensiunea dialogului cu alteritâtea. *Sinceritatea în oglinda,* sinceritatea ca un exerciţiu în abisul celorlalţi, sinceritatea fundamental lirică, deşi pare teatrală prin hipertrofierea emisiei, a inimicii şi a regiei gestuale, e un dat comun, marele bun comun al noii generaţii de scriitori. E o sinceritate vizînd esenţialul şi paradoxalul, dincolo de arguţii, anecdotică şi acalmii. Cititorul de azi al lui Botta sau al lui Cioran nu mai simte, la cotele lui reale, autenlicismul scriiturii im-

puse atunci. Pe *culmile disperării* i se poate părea un artefact filosofic, la fel *cum întunecatul April* – un artefact liric. Senzaţia de artificiu, de poza a abisali- taţii nu ţine de adevărul operelor la care ne-am referit. Paradoxal, dar întotdeauna literatura experienţelor (autentice, febrile, atingînd paroxismul) generează o experienţă a literaturii, amendînd cu eticheta de ^estetism şi teatralism, ceea ce a fost covîrşitoare trăire a lumii şi a scriiturii.

Scanned with OKEN Scanner

Sinceritatea «pe culmile disperării" se lasă uşor dezarmată de contemplatorii ei, trăind numai condiţia de spectatori ai autenticităţii. Şi, prin- tr-o ciudată răsturnare, martorii apatici se simt mai sinceri, exorcizînd cutremurul interior şi neliniştea creatoare, prin această tratare a lor ca simulacru, poză şi teatralitate a fiinţei. Emil Botta seamănă cu Emil Cioran şi la nivelul acestei *receptări circumspecte.* Sînt cititori care nu cred şi nu înţeleg felul lor de a scrie şi de a fi. Suspiciunea pe care-o generează este asemănătoare ea însăşi, vizînd chiar punctele nodale ale creaţiei: autenticitatea, originalitatea, abisalitatea. Paradoxul mincinosului se vede dublat în epocile de literatură exis- • tenţialistă de un nou paradox al martorului mincinos şi/sau cinstit : „spun adevărul că spun adevărul." Cînd acest adevăr are incandescenţa flăcării, ochiul nostru senin şi circumspect preferă să nu vadă, sau să privească totul, de undeva de departe, cu masca spectatorului, cu masca proteguitoare peste flacăra de sudură. Şi atunci aproape că nu mai vedem nimic din afinităţile ce au existat între Emil Botta şi Emil Cioran, cei doi neliniştiţi teatrali, pentru că sinceri, ai unei literaturi unice, de neînţeles, fără cunoaşterea anilor '30 din cultura română.

NOTE

[1] G. Călinescu, *Istoria..., ed. cil.,* p. 863—869.

* *ßotia Scr ţ e'C(l realizeze* un *paradox,* în revista *Facla* nr. 1337 din 17 iulie 1935, la rubrica „Literatură-artă-teatru*. V. Emil Botta, *Scrieri 3, ed. cit.,* p. 283 şi p. 458.

S Emil Cioran, Pe *culmile disperării, ed. cit.,* p. 5—9.

[4] Emil Boita, *Scrieri 3, ed. cil.,* p. 268—270.

[5] Emil Cioran, A *li liric,* în Pe *cuhnile disperării, ed. cit.,* p. 8.

„ Scrisoarea o scrisa în limba franceză. E o carte poştală, transcris,'! de noi, pun bunăvoinţa lui Arşavir Aclertan. lată textul în original : „Je viens d'apprendre pur notre ami commun Brc(zianu) que Emil Botta n'est plus. Je m'étais habitué <ï le considérer şi en dehors du monde et şi isolé dans sa condition séparée, que la nouvelle de sa mort n'a pas suscité en moi la moindre consternation. Ma réaction n'a rien avoir avec quelque forme d'indifférence que ce soit. Tu sais bien que j'ai toujours eu de lui une haute idée et que la solitude dans laquelle il a vécu ces dernières années exerçait sur moi une véritable fascination. Mais enfin., depuis longtemps, il était déjà de l'autre coté, par accident seulement lié aux vivants. (Que je regrette de ne l'avoir pas vu dans Hamlct !) Connais-tu le poème de Botta, *Entropia ?* Je Fai lu il y a une semaine en espagnol..."

' Eugen Jebelcanu, *De pe altă planetă,* în *Luceafărul,* nr. 31 (796), 30 iulie 1977, la rubrica *Arena,* p. 1.

[14] Emil Cioran, *Pe culmile disperării, ed, cit.,* p. 12.

[u] Emil Cioran, *Grotesc şi disperare,* în *Pe culmile disperării, ed. dl.,* p. 21.

[w] Emil Cioran, *Presentimentul nebuniei,* în Pe *culmile disperării, ed. cit.,* p. 24.

[11] *Ibidem,* p. 24.

[12] *Ibidem,* p. 24.

[,i] Eugène Ionesco, *Journal en miettes, cd. cit.,* p. 113.

[H] Emil Cioran, *Asupra morţii,* în *Pe culmile disperării, ed. cit.,* p. 26.

[là] *fdem. ibidem,* p. 26.

[18] *Idem, Ibidem,* p. 27.

[17] *Idem, ibidem,* p. 39.

[lti] *Idem, ibidem,* p. 39.

[,y] *Idem, ibidem,* p. 43.

[28] *Idem, ibidem,* p. 42.

[21] *Idem, ibidem,* p. 49.

[22] Emil Cioran, *hi umbra sfintelor,* în volumul *Cartea amăgirilor,* Editura „Cugetarea", Bucureşti, p. 245.

Emil Cioran, Melancolia, în *Pe culmile disperării, ed. ed.,* p. 40.

[21] *Idem, ibidem,* p. 48.

[Zj] *Idem, ibidem,* p. 48.

** *Idem, ibidem,* p. 49.

[27] *Itotticelll* by Lionello Venturi wilh iifty plates în full colonr Pubiished by the Phaidon Press, London, planşa 28.

[24] *Ibidem,* planşa 10.

» L'opera completa di *Pierro délia Francesco,* Presentatione di Oreste Del Buono, Apparat! critici e filologici di Pierluigi De Vecchi. în Ciassici del Farte. Rizzoli, Tav. XXXIII Storia dellc Vera Croce Arcz.zo, Chiesu di San Francesco, Particolare délia *Kaituqlia di Constantio e Massenzio.*

'■» Ibidem, Tav. XVII *San Stgismondo* e *il Malatesta,* Riniini, Tenipio Ma ia test ia no.

[J'] Emil Cioran, *Insatisfacţia totală.* în *Pe culmile disperării, ed. cit.,* p. 54.

[20] Din ediţia critică a lucrării lui Picrro delta Francesca *De Prospectiva pingendl,* edlţio Îngrijită de G. Nîcco Fasola, Florenţa, 1912, p. 64 extragem acest fragment revelator pentru importanţa ochiului: „Prima este vederea, adică ochiul; a doua este forma lucrului văzut ; a treia este distanta do la ochi la lucrul văzut j a patra este ansamblul liniilor care pleacă de la extremitatea lucrului şi merg către ochi; a cincea este hotarul care este între ochi şi lucrul văzut şi undo se înţelege să se pună lucrurile/ Textul acesta, reluat întocmai de Dürer după cîteva decenii, demonstrează în ce măsură perspectiva renascentistă este o cucerire a subiectivului.

» Emil Cioran. *Bala* de foc în *Pe culmile disperării,* cd. *di.,* p. 55—56.

[34] Idem, *ibidem,* p. 55.

» Idem, *ibidem,* p. 109—112. [Ä] Idem, *ibidem,* p. 65—68.

Idem, *ibidem,* p. 69. æ Idem, *ibidem,* p. 69. •a Idem, *ibidem,* p. 71.

*» *Idem, ibidem,* p. 71—76.

[4]] Idem. *ibidem*. p. 94.

« Idem. *ibidem*. P- 51.

[43] *idem*. *ibidem*. p. 94.

[41] *Idem*. *ibidem*. p. 94.

[4S] *Idem*. *Ibidem*. P- [J't

[4Ö] *Idem*. *ibidem*. p. 115.

[47] *Idem*. *ibidem*. P- 120—

[A3] *Idem*. *ibidem*. P. 123.

[■il'] *Idem*. *ibidem*. P- 124—

[Xi] *Idem*, *ibidem.* P- 125.

[M] Doina Uricariu. *Apocriie despre Emil Bottá, ed. clt.,* p. 191— 330.

[w] Emil Cíoran, Pe *cuhnile disperării, ed. clt.,* p. 130.

[w] Idem, *ibidem,* p. 132.

[*w*] *Idem, Ibidem,* p. 134.

[*x*] *Idem, ibidem,* p. 159.

[5x5] Idem, *ibidem,* p. 162.

[w] Emil Cioran, *Cartea amăgirilor,* Editura .Cugetarea*. Bucureşti, p. 67 : .Numai un suflet care se siîşie de iubire mai poate reabilita lumea asta vulgară, meschină şi dezgustătoare”.

Emil Cioran, *Extaz muzical* în Cartea *amăgirilor,* ed. cit..

[w] Perlele Martincsen, *Retroprojecţii literare,* Editura Cartea Românească, op. ci/., 1972. V. *Cuvlnt Înainte,* p. 6.

[u] Doina Uricariu, *Un simbol răsturnat:* „Corabia rataţ/Ior” În *Apocrife despre Emil Bottá, op. cit.,* p. 247—253.

[w] Periele Martincsen, *De disparitione angelorum,* în *Rctropro* iecţii literare, ed. cit.,* p. 79.

Scanned with OKEN Scanner

PSEUDO-TRATAT AL AFINITĂŢILOR

Incercînd să aflăm, în prima jumătate a deceniului patru, poeţi cu un timbru apropiat de cel din *întunecatul April,* am descoperit cîteva versuri semnate de Cor- neliu Temensky, avînd fulguranţa unor sintagme din- tr-o perioadă anterioară ciclului tipărit de Botta în *Ideea românească,* sub titlul *Marele Păianjert,* S-a spus de altfel că ar fi existat o vreme cînd Emil Botta era copleşit de „găselniţele" lui Temensky. Pericle Marti- nescu ne-a lăsat un portret expresiv al acestuia, „firav şi pirpiriu, tipul clasic al poetului famelic cu un glas profund şi sépulcral, ce părea că vine din străfundul altei fiinţe." [1] Cooptat pentru vederile sale anticonformiste printre companionii reuniţi de „Corabia rataţilor", – cinste deosebită, dacă ne gîndim că Eugen lonescu sau Emil Cioran „ce agreau cu spiritul corăbierist" rămăseseră pe dinafară, – Corneliu Temensky anunţă ceva din fronda sintaxei emilbottiene, din „triunghiul de foc" [2] al unui lirism mizînd pe *tragic, ironie* şi *graţie.*

Semnăturile lui Emil Botta şi Corneliu Temensky s-au întîlnit în *Caravana, Ulise,* în *Facla* anunţînd volumul *Triunghiul de ioc* ce nu va apărea nicicînd[3]. în *Vremea,* unde sînt tipărite *Contratimp* [4] şi *Lulu* [5], *Hedda Gabier*[6] şi *Viziune luminoasă*[7], demonstrînd mobilitate imaginară, plăcerea de a şoca şi o anume voluptate modernă a categoriilor negative. Citind în revista *Ulise* poemul *Deschidere* de Iloria Groza (prezent în întrunirile ce se ţineau acasă la Egdar Papu, unde venea şi Emil BottaJ, am avut sentimentul unor similitudini cu poeziile lui Emil Botta : *Spectru, Plaje, Staţiune, Ano-*

timp, Figura, Minora/, Centru (toate din 1932), la care ani adăuqa şi strofele din *Circuit,* tipărite în *Facla* din 16 aprilie 1933. Socotita teribilista de G. Călinescu, [&] poezia *Deschidere* are fronda sintaxei eliptice, ameste- cînd tăietură suprarealista cu esoterismul barbian :

despărţită Hanâ, dodecadon floral Intimplarc sonoră pc-aulic
Euclid cum din singuratate-n boreal crescut aspect drum îţi deschid...

S<i no spinzurum toţi deodată
să ghidi m urit despre Domnul Dumnezeu.

Un poem *Circuit,* prezent în grupajul tematic Prímavara... *în cîntec... în Elada... printre oameni,* ni se pare tipic pentru o perioadei de căutări, influenţată de Ion Barbu, Arghezi, dar şi de Blaga sau Bacovia, de integralişti şi suprarealişti, de Voronca şi Saşa Pană. Poemul *Circuit* conţine cîteva elemente din ceea ce va li cu vremea specific pentru lirismul lui Emil Bottá :

în *sori de Her* c fluviul cu veghea să-l Încrunte cu *Inimi pe armură geloase. Iară somn, Clmpia,* lux de piatra, se ridica la frunte, cind Îmi purtam în glorii, statura de *Trist Doinit. Oglinda recompune hidoasă musca inea ;*
în *scorburi* cresc ca *gnomii, pe brincl,* aceleaşi inse
Un *piept firav* urzisem. Şi drept în ol *ardea pumnalul ca o floare incertă printre oase.* Cum pregeta spre corturi o *iarbă mai adlncă*
Ierusalimul noaptea se dăruia la colţi Burgundiu prin arbor» e mai frumoasă încă şi *cavalerii veştezi* din furci domneau mai drepţi
Dantela ca o moarte recunoştea grumazul şi *rochii de răcoare* se împleteau pe gînd *Gentilului prea palid Ii putrezea obrazul* şi *cruciade stinse prin ochiul lui slrigind* (s.n.)

O recuzită medievală crepusculară leagă acest poem de căutările lui Eugen Jebeleanu şi Simion Stolnicii. Recunoaştem substratul celtic tîrziu al imaginarului, prezent în poemele lui Bolta, atrase de ritualul cavaleresc şi însufleţind decorul din seria tutelată de *Cavalerul cu inele de aur.* „Sori de fier“, „armură“, „pum-

nai", „statura de Trist Domn", „Burgundia", „cavalerii veştezi", „cruciade stinse" sint deocamdată firavele pH- pîiri ale unei obsesii ce va cunoaşte o expansiune evidentă, dacă n-ar fi decît poemele consacrate unui Ev Mediu românesc şi istoriei pline de sîngeroase destine. Rostirea o deocamdată încrâncenatei, stîngace prin poză şi rostogolirea de imagini. Lipsită de respiraţia de mai tîrziu, de acea artă a vidului decongestionînd plinul poemului, viziunea creşte din acumulări şi e mereu un adaos, un eclectism îndrăzneţ şi greoi ce sufocă povestea de iubire şi moarte. Poezia are ceva din panourile medievale care prezintă căderea Ierusalimului ca o învălmăşeală de oameni, de steaguri şi armuri, sacrificând perspectiva şi ignorînd-o în favoarea aglomerării de detalii egale ca valoare şi prestigiu vizual. în miezul imaginii, ţîşneşte o metaforă ce prefigurează poemele din *Întunecatul April,* cu terorile lui păstrînd ceva din scenariul de *chanson de geste:* „pumnalul ca o floare incertă printre oase.*

Poemul *Ordin* („Să mă refugiez în cortul pădurii, / întunecatul April e pe urmele mele, / zornăitoare lanţuri tîrăşte / şi un *cuţit* în mîini sa mi-l înfingă în coaste" [...] „acum îmi va săgeta cu o floare umărul / şi-mi va porunci laconic : stai."), ce deschide volumul *Întunecatul April,* ne introduce în acel *ceremonial al pedepsei şi supliciului* heraldic reprezentat în *Circuit:* „pumnalul ca o floare incertă printre oase." Sumbra sărbătoare[9] a pedepsirii corpului e un topos în poezia lui Emil Botta, unde vedem de atîtea ori, ca o resuscitare a supliciilor medievale, corpul biciuit, rupt în bucăţele. amputat, expus viu sau mort, în fine oferit spectacolului, ca purtător al reprezentărilor penale, cel mai adesea un mod de a pedepsi „erorile" lăuntricului. Medievalismul imaginarului îşi află, în toposul sărbătorii sumbre a pedepsirii, una din expresiile cele mai reprezentative. Ceremonialul pedepsei trupului, pedeapsa ca scenă oferită spectacolului, e mereu masca vitală şi sîngeroasă u flagelărilor interioare, o formă de sancţiune a himerelor lăuntrice, prin expunerea lor în afara, cu un abuz de concret, de corporalitate, de car- naiitate suferindă. Ne

Scanned with OKEN Scanner

amintim că medievalismul subtil

din cărţile lui Borges a apelat mereu la un cod de simboluri. chemate de text la un mod obsedant. Oglinzi, culoare, labirinturi, grădini avînd cărări ce se bifurcă, tigri americanizaţi sub numele de jaguar şi leoparzi, şi mereu *pumnalul*[10] *(puna* sau *facón)* au stimulat viziunile accentuînd „profunda interogaţie a unei profunde ignorante.” [11] Pumnalul, biciul, teroarea lăuntrică, metamorfozată în supliciu fizic, în scene amintindu-ne de atîtea picturi înfăţişînd martiriul sfinţilor, vieţile lor cunoscînd o stare acută a suferinţei trupeşti, vor traduce, în poezia lui Botta, ceea ce Borges a numit *Sentirse en muerte,* oximoron echivalat de Roger Caillois prin la *mort vécue,* în timp ce André Coyné îl traduce prin Se *sentir en mort.* Poemul din 1933 al lui Botta deschide „Calea regală” a unei opere, unde borgesianul *Sentirse en muerte* va fi expresia cumplitei alternative reduse la o singură cale, „trăind şi murind, nefiind şi fiind”, sintetizată în *Memorial.* Tot în *Circuit,* aflăm obsesia specularităţii şi a monologului în oglindă, postură de asemenea borgesiană, medievală şi nu doar teatrală : „Oglinda recompune hidoasă masca mea.” Imaginarul oglinzii va fi legat la Botta de hieroglifa adevărului şi simbologia amăgirilor, păstrîndu-şi mereu sensul de înţelepciune şi prudenţa, dacă n-ar fi decît Prudenţa bifrons sau trifons scrutîndu-şi oglinda pe mormintele din Roma sau din Nantes [12]. Şi întotdeauna oglinda va avea o inefabilă sau cutremurătoare vecinătate cu moartea, cu pierderea relevată pregnant în poemul *Domnul Amărăciune* („cerniţi oglinzile”).

În 1933, cînd apare *Circuit,* Botta îşi publicase a- proape toate eseurile din *România literară* şi scria proză, părînd mult mai stăpîn pe uneltele sale ca eseist şi prozator. „Lirismul” fragmentelor de roman ce vor fi publicate la sfîrşitul verii are o pregnanţă în sugerarea posedării şi a demonicului interior, lipsită încă de mijloacele expresiei în poezie. Dacă luăm poemele *Despărţire* şi *Eres* tipărite în *Vremea* « un an mai tîrziu, şi le aşezăm faţă în faţă cu fragmentele de roman *Meridian I* şi *Meridian II,* ne şochează inabili- tatea poetului şi siguranţa prozatorului, deşi „amîndoi* nu fac decît autoscopie. Ezitările vocii în poezie se vad

în flagranta diferenţă de timbru şi sintaxă ce separă /.:zcs de poemul *Dispariţie.* Oricum, prejudecata c-ar exista o vîrstă a poeziei urmată de una a prozei e în- iirmală de Botta ce s-a realizat mai întîi ca publicist şi prozator.

în *Eres,* ni se dezvăluie graţia şi „dezinvoltura“ teribilistă a unora dintre viitoarele „desperări” trăite de Botta, ca un şcolar, „elevul fără duminici, fără sărbătoare”, obligat să înveţe mereu abecedarul chinului şi suferinţei („şcolarul durerii” de mai tîrziu). Regăsim şi aici cuţitul, pumnalul din *Circuit,* numit de data aceasta cu diminutivul atroce [14] al imaginarului tandru-înfrico- şator :

> Nimfa dimineţii poartă-n cingătoare
> *un cuţitaş cochet.*
> Ea *Incrustează* pc coaja copacilor cuvintul *Desperare* şi se retrage apoi în boschet.
>
> *Grădina* e un fîlfîitor *abecedar,*
> şi eu *elevul iară duminici, iără sărbătoare,* întruna, întruna
> *silabisesc amur cuvintul Des-pe-ra-re.* (s.n.)
> *(Eres)*

, 9

Celălalt poem e mai crispat, ca o eliberare de zale. Din ochiurile de metal ale imaginilor prea greoaie, suferind de ponderabilul unei gravităţi pîndite de boala seriosului declamativ şi declamat, ţîşnesc, totuşi, semnele viitoarelor eliberări: ironia, inocentarea sau inocenţa, sarcasmul teribilist şi ¡reverenţa bufonului :

> În *ralul somnului* zac *păduri* Izvoare şi munţi, uriaşi în rugăciune. Pălării vechi, scoici pe nisip şi *trupul adormitului ca* o *larvă,* ca un cărbune.
>
> Hoţii pătrund aici prin *chel mincinoase clipind viclean,* fluturi orbi de lumină
>
> În *peştera somnului aluneci distrat, visători lunatici ca melcii te sugrumă. Degetele ţes alene pe spinii oaselor o piele de spumă,* (s.n.) *(Dispariţie)*

C.<iu 117 coala a

Imaginile sínt, clar, emilbottiene. „Raiul somnului“, „peştera somnului“ anunţă tema dormirii, laitmotiv al unei opere, unde, precum la Michelet, somnul e malefic, deşi există, ca la Proust şi Valéry, o fascinaţie a nopţii şi a umbrelor, o voluptate a pleoapelor închise şi a braţelor împreunate în odihna prevestitoare de moarte, dezvăluindu-se atît de cutremurător, cu toata pacea volupluoasă dinainte de nefiinţă a acelei imagini din *Fericirile :*

> Dragă mi-c libertatea de a visa în lan,
> .....·..
> do a visa moartea, de a mi-o imagina ca un deslrîu.
> An cu an, clipă cu clipă va creşte, mă va cuceri.
> Tot cuprinsul, întregul, tîlhăreşte regiunile acestea
> singuratece, cad în. mîinile morţii sălbatece.

în 1934 apar, în *Reporter, Cel mai tare* [15] şi *Oameni care aşteaptă* [16]. Ultima proză e tipărită într-un număr unde exista o cronică la *Răposatul Matei Pascal* de Luigi Pirandello, scriitor a cărui operă ne oferă una dintre caile importante de înţelegere a lui Emil Botta. Ecorşeul-Pirandelio poate dezvolta o direcţie a corn- paratismului critic, interesînd polifonia eului, tipică pentru imaginarul scriitorului român [17]. Prozele sínt scrise fără ezitări. Cum am mai spus, lucrul acesta ne obligă să inversăm direcţia aşa-ziselor descendenţe. Nu proza lui Emil Botta se trage din poezia acestuia, ci poezia s-a născut (s-a desprins) din proză, transformînd scriitura epică întrun soi- de placentă eliberată şi părăsită, odată născut genul tutelar.

În anul 1934, autonomia vocii lirice e previzibilă, fără să se confirme mereu, dovadă oscilaţiile de scriitură din *Eres* şi *Dispariţie.* É anul în care Editura Fundaţiilor publică volumul *Poezii* de Bacovia, prima selecţie dintr-o operă ce l-a influenţat cu siguranţă pe Emil Botta, fără să-l copleşească. Rar se aud sonuri baco- viene în Botta şi totuşi ele sínt fundamentale, mai ales din perspectiva repetiţiei, a obsesiei funerare dublate

de un vitalism agonic, ce nu-şi refuză stridenţele şi primitivismul rostirii. Ce ni se pare esenţial pentru Botta e că afinităţile la care ne referim nu sînt vizibile acum, în 1934, ci se vor întrezări inai tîrziu, dovada o independenţă în tatonare, o capacitate de a depăşi epi- gonismul virstei tinere şi pastişa de care se fac vino- vaţi începătorii.

Botta, dintr-o primă tinereţe a lirismului său, nu seamănă *strivitor sau puţin* cu Blaga, Barbu, Bac o via sau Arghezi, ci seamănă mai degrabă cu el însuşi, cei ce va fi, deşi e doar un conglomerat, o nebuloasă de forme, un soi de hăţiş sălbatec, unind în devălmăşie planle din toate speciile. O vegetaţie primitivă sufocă marile identităţi poetice chircite, anamorfozate, într-o înghesuială de stiluri participînd, deja anonime, la aliajul ce va defini noua voce. Lectura la microscop a ţesuturilor, pînă la acele ramificaţii invizibile ale unor vase capilare ori celule imaginare, descoperă jubilînd – deşi e cazul să-şi întărească reticenţele – ecouri 7 din Blecher. Influenţa pare să ţină de domeniul certi- jp ludinilor, dacă ne gindim că-n 1934 s-a tipărit *Corp transparent,* jurnal liric de o sensibilitate maladivă dezvoltînd o scriitură suprarealistă. Exista în Botta ceva din Blecher, din *Corp transparent* şi din *Inimi cicatrizate,* după cum există în Botta un Thomas Mann cu al său *Zauberberg,* considerat modelul tutelar al *Inimilor cicatrizate.* Dar ceea ce există devine pînă ia urmă • suportul unor „exerciţii de neasemănate", puntea aruncată peste diferenţe şi incompatibilităţi, demonstrând încă o dedă în ce măsură comparatismul e o experienţă d ecorşeului, iar nu a fiinţei. Identitatea se pierde atît de ciudat, prin simpla desfoliere a trupului de pielea ce-l conţine. Epiderma jupuită părea atît de superficială şi de neglijabilă cantitativ şi totuşi e singura în măsură să asigure inviolabilitatea şi autonomia persoanei, unicatul ¡repetabilei fizionomii. Lectură de «anonimi», comparatisniul exhibă pînă la urmă ecorşeuii. Botta seamănă firește cu Blecher, în articulaţiile maladivului, şi totuşi nimic la el din fiziologia *Inimilor cicatrizate,* din ostentaţia unui suprarealism funerar, precum acela din *Corp transparent.* Tranşînd însă diferenţa, rămînem cu

Q Scanned with OKEN Scanner

o ciudată dorinţă, deja parcă mai conturată, de a citi cindva în paralel Bolta şi Blecher. Există un nimb al asemănărilor neasemănătoare atit de seducător, lumi- nînd propensiunile baroce ale actului hermeneutic.

în 1934, Emil Gulian publică *Duh de basm,* dezvol- tînd un ermetism pe motive fantastice tradiţionale, util într-o lectură contrastivă interesată de scurtele lumi- niscenţe de ermetism din opera lui Emil Botta şi de „influenţa folclorului.“ Tot în anul 1934, Eugen Jebe- leanu scoate volumul *Inimi sub săbii* şi evocarea trecutului seniorial, a evului mediu transilvan ne sugerează un nou posibil tărîm al analogiilor. Poemul *Senior de ceaşca,* tipărit mai întîi în presă, dar şi alte poeme auguste, de o plasticitate hieratică, dezvoltînd o sintaxă ermetizată, pot deveni ecorşeul unui mod de a scrie ce l-a tentat, la răstimpuri, şi pe Botta. Mai mult decît medievalismul imaginar, ar fi interesantă relevarea „chi-nezăriei” şi „japonismului“ de esenţă al celor doi poeţi atraşi de scriitura orientală şi de ceremonialul laconismului.

În această operaţie de căutare a ceea ce va fi fost un tabel al elementelor stilistice în epocă, un repertoriu în genul celui imaginat de Mendeleev pentru chimie, prezenţele semnalate şi omologate, ca şi metalele cunoscute, ău capacitatea de a potenţa tocmai necunoscutul, căsuţa albă din care lipseşte identitatea stilistică încă neaflată, principiul bănuit fără să fie încă sintetizat şi individual, într-o autonomie deplină. Din acest mendeleevian tabel al elementelor stilistice, nu pot lipsi *Primele poeme ale lui Tristan Tzara şi insurecţia de la Zurich,* aşa cum au fost ele prezentate de Saşa Pană ce a strîns textele predadaiste publicate de -autor în 1915 în *Noua revistă română* şi în *Chemarea: Verişoară, fată de pension, Vacanţă de provincie, Fur- tuna şi clntecul dezertorului I, Cintec de război, Vino cu mine la ţară, înserează, Duminica, La marginea oraşului, 1 risleţe casnică, îndoieli.* Subtextul ironic din aceste poeme, vizînd „scriitura poetică“, va fi prezent în versurile din *întunecatul April,* unde se fac vizibile o aceeaşi luare în răspăr a poeticului, un nonconfor-mism pus să dejoace toate dogmele literare, fie ele ro-mantice, constructiviste, dadaiste, suprarealiste ori puriste. Anumite aversiuni faţă de ideile fixe ale lirismului, aşa cum le-a afişat şi Tristan Tzara, sînt evidente în bufonada şi teribilismul unei subtextuale metapoezii practicate de Botta cu dezinvoltură, cu sarcasm şi ironie în versurile din *întunecatul April.*

• Din acest desfăşurător de vecinătăţi stilistice, nu poate lipsi romanul lui Arghezi *Ochii Maicii Domnului,* apărut tot în 1934, interesant pentru felul în care spiritul e transformat în obiect de contemplaţie, relevîndu-şi, astfel, tragismul, neliniştea, asceza mîndrei izolări, adeziunea cosmică şi naturismul elementar. Demersul arghezian, astfel definit de Pompiliu Constantinescu, reflectă opţiunea unei epoci, practicînd cu obstinaţie aducerea în afară a propriului dedal lăuntric. Autoscopia eului e făcută asemeni „jupuiţilor* din planşele anatomice ce-şi arătau măruntaiele, îndepărtîndu-şi cu propria mîna epiderma. Cunoaşterea este mereu auto-cunoaştere. La Botta descoperim o adevărată obstinaţie de a aduce înlăuntrul în afară, poezia şi proza fiind reductibile la un alai de epifanii (arătări) ale eului. Cit Arghezi există în aceste epifanii ? Mult mai puţin decît am fi tentaţi să credem, înainte de a citi atent operele constituite. Impresia unor umbre argheziene, decupînd cînd şi cînd poezia din *întunecatul April* sau Pe-o *gură de rai,* poate fi îndepărtată .uşor, dacă analizăm traducerile din Baudelaire semnate de Arghezi. Ceea ce este arghezian (foarte arghezian) în versiunea *Florilor răului* reprezintă o direcţie a imaginarului *paralelă* cu aceea a lui Botta. Sa citim dialogurile din *Psalmi* cu divinitatea şi în paralel .dialogurile emilbottiene cu „îngerul exterminator.” Să urmărim invectivele şi imprecaţiile lui Botta şi pe cele argheziene. Să comparăm naturismul unuia cu al celuilalt şi o poemă ca De-a v-a/i *ascuns* cu jocurile de-a moartea din poezia lui Emil Botta. Există la Arghezi un soi de *siătoşenie,* de *chibzuite* şi *chivernisite* a imaginarului, excluse la Botta. Există o exactitate a liniei la Arghezi, un soi de hiperconturare niciodată prezentă la Botta. înaintarea imaginarului e diferită. Există o distanţă între „limburile” lui Baudelaire şi «florile răului” emilbottiene. Distanţa care exista intre Arghezi şi Baudclaire nu I<HT decît să crească distanţa dintre Arghezi şi Hoţiei.

Şi totuşi... •

1D

În *Jurnalul* lui Petru Comarnescu [10] c povestita o scenă de istorie literară, pe care-o putem privi ca pe un soi de parabolă, bună de liniştit fervorile comparatiste şi falsele impresii de afinitate. Ne amintim că Eugen lonescu a fost primul care-a scris hiperentuziast despre Botta, recunoscindu-i originalitatea. Ne amintim că în articolul *Semne noi de lirism* scris după ce a apărut *întunecatul April,* Vladimir Streinu punea accentul pe forţa lui Botta de a se desprinde de sub marile tutele lirice ale

vremii, Arghezi şi Barbu. Şi totuşi... Într-o întrevedere dintre Petru Comarnescu, Eugen lonescu şi Emil Cioran, petrecută după apariţia, în 1966, a volumului *Poezii,* reeditînd cu modificări *întunecatul April* şi Pe-o *gură de rai,* dimpreună cu o singură inedita, iVenti- *măralii,* cele aproape trei decenii scurse de la debut păreau să fi şters sentimentul de noutate şi originalitate, aşezînd în locul lui impresia că „poezia lui Emil Botta este îndatorată lui Arghezi" ; „Revenind la întrevederea cu lonescu şi Cioran, amîndoi s-au repezit să citească din poemele lui Emil Botta. li adusesem lui Eugen noul volum de versuri ale lui Botta, în a cărui prefaţă scrisă de mine citam aprecierile făcute de lonescu la apariţia versurilor iui Botta. E singura carte care i-am adus-o. La început, pe cînd se serveau aperitivele, lonescu şi Cioran au avut impresia că poezia iui Emil Botta este îndatorată lui Arghezi, eu susţinînd contrariul, amîntindu-le că însusi Arahezi accentua. în- tr-un articol 2°, de asemenea citat în studiul-prefaţă al meu, că Botta nu datoreşte nimănui nimic, (...) Mai tîrziu, aşa cum am aflat ulterior de la Cioran, adică după plecarea mea de la lonescu, acesta şi cu Cioran au continuat să citească din volumul lui Botta şi s-au convins de originalitatea lui, de valoarea liricii sale" [2]\ Cum bine se vede, numai lectura poate infirma o falsă impresie a unor teze mai degrabă „uitate" decit readuse în prezentul unor opinii justificate. „Arghezianismul* lui Bolta, contrazis de receptarea primelor două volume, socotite originale, se impune trei decenii mai tîrziu, doar *ca o părere,* iniir-

mată de priza directă cu textul, ce restabileşte „independenţa" poetului faţă de modelele Arghezi şi Ion Barbu, altfel tutelare, în anii '30.

Că nu contează tenia cit „cromatismul muzical[11] al scriiturii, timbrul şi tonul adoptate de scenariul imaginar, e limpede şi o simplă paralelă Botta—Anton Holban, urmărind modul de reflectare a geloziei îh romanul *Ioana* şi în nuvela *Mab,* ce deschide ediţia princeps a *Trlntorului* (1938) e mai mult decît edificanta. Adevărul este că Emil Botta a parodiat dezinvolt toposurile epocii sale. Deraind ceea ce risca să devină o simplă navetă monotonă a stilului, fie el autenticist, psihologizant, existenţialist ş.a.m.d,

în 1934 apare romanul *De două mii de ani* al lui Mihail Sebastian, considerat o capoderă a „literaturii experienţelor şi autenticităţii". Emil Botta n-a putut ră- mîne străin de acest eveniment, cum ni se pare exclus să nu fi luat o atitudine, citind sau foiletînd eseul *Negativismul tinerei generaţii* scris de Mihail Ilovici şi tipărit tot în 1934. Explicînd motivele atitudinii contes- tatare a tineretului intelectual din perioada interbelică, Ilovici atingea cîteva dintre problemele ce l-au frămîntat şi pe Emil Botta, al cărui teribilism şi negativism evoluează mereu pe direcţia unei antidogmatici esenţiale. În 1934, Eugen lonescu publică volumul *Nu* şi acţiunea lui „demolatoare", „asupra unor valori consacrate şi a ticurilor „consacrării" pornind de la Arghezi, Ion Barbu sau Camil Petrescu, are o semnificaţie ce nu a putut să-i scape lui Emil Botta. Nu e vorba de o adeziune simplă, cit de un mod de a participa la acest crepuscul premeditat al idolilor, la o operaţie de demistificare mai mult sau mai puţin argumentată, în care negativitatea nu trebuie privită ca un gest în pustiu şi nici ca o altă formă de avangardă, cît mai ales ca un simptom interesat de resistematizarea a tot ce se înţelege prin valoare literară. Negativismul, teribilismul, „avangardismul" emil- bottian, nu doar cel din poezie cît mai ales cel din publicistică şi din proză, trebuie înţelese pe fundalul „negativismului întregii generaţii", pentru a sublinia unicitatea şi originalitatea unei atitudini, în spaţiul unor atitudini similare.

La Botta, negativismul (a se vedea cît de tranşant şi de necruţător c scriitorul cu cei ahtiaţi după „sportivi- zarea" literaturii) e hohotitor, cînd nu are o vicleană umilinţă, aşa cum se întîmplă mereu în imaginarul parodic şi parodia imaginarului, unde recuzita prăfuită a stilurilor mai e folosită o dată, pînă la epuizare, cu scopul vizibil de-a o compromite şi

Scanned with OKEN Scanner

relansa pe o nouă orbită.

Tot în 1934 apar *Idealul clasic al omului şi Estetica,* de T. Vianu, volume ce au marcat evoluţia tînărului Emil Botta, interesat, cum ne-o dovedeşte publicistica sa, de tipologiile modelării umane, de Ibsen şi „idealurile moderne“, de Paul Valéry şi neoclasicism, de concepţia tragică asupra existenţei. O altă carte ce a intrat în aliajul lecturilor modelatoare este *Mathcsis sau bucuriile simple,* volumul tipărit de Constantin Noi- ca în 1934, apărut parţial şi în presă. O serie din ideile alcătuind *constructul* lui Noica şi mai ales tentativa de a reintegra omul care gîndeşte universul în spiritualitate, printr-o căutare a unor valori existenţiale mai profunde, sînt vectorii siguri în meditaţiile lui Emil Botta, scriitor pe care Noica îl va preţui pînă la moarte, simţin- du-i harul spiritual universal şi adînca implîntare în „rostirea românească“.

Emil Botta are în comun cu Noica acea vocaţie de a gîndi cuvîntul pînă la miezul său ultim, puterea de a transforma o prepoziţie sau o sintagmă în enclava febrilă a unor meditaţii. De aici, o restructurare a „conceptelor” şi „operatorilor” filosofiei şi noua mathesis din poezia lui Botta, unde există o frenezie intelectuală, un soi de frăgezime a gîndului şi cuvîntului ce-l consacră pe poetul *Întunecatului April,* într-un teritoriu de afinităţi, în care, paradoxal, tocmai poezia şi imagismul sînt suspectate. Ce-a făcut poezia lui Botta din gîndirea lirică terifiantă şi tandră a lui *Nimeni, Nicăieri, Oricine, Oarecare, Contra-pasăre, Moarte, Iad, Dus-Picr-* de-Vară, *Nelumesc,* din cuvîntul Vai, din logosul lui *lumulti,* din nonşalanţa copilului, dăruind limbii o nouă resurecţie, prin inocenţă („Cu praştia cuvinte arunc” – *Un timp),* e adînc înrădăcinat în demersul gîndirii lui Constantin Noica. Acesta s-a văzut „confirmat”, cel mai bine, culmea ironiei, de un poet, care fără să-i fie disci

pol, sau afin, a străbătut în poezie o cale asemănătoare de scormonire a etimologiilor şi arhetipurilor semantice. Ce-a făcut Emil Bolta numai din simpla *literă T,* – ideogramă a crucificării şi conversiunii în alegoria scrisă la volumul de caricaturi *Balamuc Palacc Hotel,* în poemul *Cervcmtcs* şi în poemul *Thanatos* –, e suficient pentru a alcătui o încercare de „fiinţa" românească a sentimentului morţiî şi trecerii, urmărit în infinitele lui ipostazieri, ca solie, previziune, martiriu, voluptate, părere, experienţă a infinitului sau garanţie a prezenţei în lume şi în fiinţă (IN-DAS-WELT-SEIN-ZUM-TODE *SE/N),* ca experienţă profundă a limbajului, imaginaţiei şi inefabilului :

> Ce cauţi aici
> printre defuncţi, printre imagini îndoliate, literă *T ?*
> Doar nu eşti tebanul Tiresias, nu eşti oracol cu spume Ia gură, tu eşti o trestie îngindurată, acel nu ştiu ce, litera *T,* subţire. înaltă.
> Dacă tulpina ta creşte fi-vei repede cruce albă ca noaptea sub lumina Cynthiei dulce. O clipă, rogu-te, nu mă răpi sineul smeiîor, Închipuire. Talpă a ladului, să nu răspunzi prezent, omniprezent, Iii apelul nostru.
> Şi nu mă sorbi încă stea secetoasă, fintînă adîncă.
>
> *(Thanatos)*

Pe această direcţie, deschisă în poezia română de Emil Botta, va merge Nichita Stanescu. Poetul care a scris despre Botta că „inima lui e şaua lui Hamlet", va exploata mai intîi necuvintele şi abia apoi chiar „nodurile- şi „semnele" unui limbaj pe care-l interesează tropismele şi reversul propriilor conotaţii, o tehnică a împletirii, baterii şi destrămării semnificaţiilor, avînd bucuria simplă şi filosofia unui război de ţesut.

Scanned with OKEN Scanner

În anul 1934, Arghezi şi Bacovia primesc premiul naţional pentru poezie. Volumul Nu al lui Eugen lonescu e premiat de Editura Fundaţiilor. Aceeaşi editura mai premiază volumul lui Constantin Noica, *Mathesis sau bucuriile simple*, *Inimi sub săbii* de Eugen Jebe- leanu, *Poezii* de Vladimir Cavarnali, *Cloşca cu puii de aur* do Dragoş Vrînceanu, Pe *culmile disperării* a lui Emil Cioran şi *Mcmnon* de Horia Stamatu, toate în manuscris. Ion Pillat editează împreună cu N. I. Herescu şi Vasile Voiculescu singurul număr din revista *Pleiada*, unde va apărea ciclul de poeme *Scutul Minervei.* La Bucureşti începe să se tipărească lunar *Revista fundaţiilor regale.* Pînă în mai, redactor-şef este Paul Zări- fopol, căruia îi va urma Camil Petrescu, Model pentru periodicele vremii, prin nivelul ei estetic remarcabil, *Revista Fundaţiilor,* îl va avea colaborator şi pe Emil Botta. Paginile ei au fost, cu siguranţă, un stimul de neignorat pentru tînărul scriitor în anii formării sale, la confluenţa cu un orizont *înalt* de aşteptare a valorilor. O altă revistă care a „moşit" destinul lui Emil Botta este *Meridian,* condusă de Tiberiu Iliescu, publicînd o /literatură de valoare, scrisă în spirit modernist şi cu necesara frondă avangardistă. Caietul unu scos în mai la Craiova, cuprinzînd semnăturile lui F. Aderca, Eugen Constant, Cicerone Theodorescu, Eugen lonescu, Tiberiu Iliescu ş.a., va fi urmat de caietul doi din iunie 1934, de caietul trei şi caietul patru, unde întîlnim şi semnătura lui Virgil Gheorghiu, în fine de caietul cinci, unde Emil Botta publică *Vestirea făcută mie* – replică la piesa lui Paul Claudel *L' annonce faite ă Mărie* tradusă de Ion Pillat, Caietele şase, şapte şi opt din *Meridian* vor apărea în 1936. în Caietul şapte, Saşa Pană tipăreşte *Cutia cu surprize* şi din nou îl aflăm printre colaboratori pe Eugen lonescu.

în caietul nouă, din 1936, sînt prezenţi avangardiştii Saşa Pană, Ştefan Roii, Victor Brauner, Gellu Naum, iar, în caietul zece din acelaşi an 1936, Emil Botta îşi tipăreşte poemul *La o anumită oră.* Aceste două poeme scoase de Emil Bolta în *Meridian,* ciclul de nouă poeme tipărit sub genericul *Marele Păianjen* în *Ideea românească* şi poezia *Pentru Arşavir,* scoasă în Vremea[22],.

O scanned with OKEN Scanne

iiicep să reliefeze, dincolo de orice influenţe, un stil linul Bolta, avîndu-şi, pentru o anume ipostaza a lui, o posibilii sosie în placheta de versuri Memnon premiată de Editura Fundaţiilor, în anul 1934, Poemul *Pentru Ar- aavii* desfăşoară cîteva din viitoarele mari teme imaginare : singurătatea, jocul de-a viaţa şi de-a moartea În marele teatru al lumii, angeloniania crepusculara, somnul, labirintul pădurilor, erosul funerar, letargia mimata sau trăită acul, ipocriziei şi falsa ipocrizie a identităţii reale şi teatrale. Mai importante decît evantaiul de teme sint însă poza vocii şi gestualitatea rostirii, aplombul colocvial şi locvacitatea, această flexibiltate, această *volubilitate* despre care Montaigne spunea că „este aptitudinea de a lua tot felul de forme, ducind inevitabil la *arta disimulării"* (s.n.). Fără crispările vechi, Emil Bolta cultivă aici degajat acel amestec de umilitate şi invectivă, de gravitate sumbră şi ireverenţă copilărească : ,

> Pluguri înfricoşătoare au arat noaptea
> în somn tragedieni despletiţi se jucau de-a Baba Oarba,
> singurătatea Ie pusese un căluş În gură,
> cortina de plumb îi ferea de pliscul aplauzelor.
>
> înger crepuscular, fă un pas, dă-mi mina ia-mă de aici columna a lui Dumnezeu, altfel mă voi prăvăli ca un buştean sub ghilotina somnului greu.
>
> Să răscolesc pădurile, să adun vreascuri, omizi, să-mi sărut iubita în zăbranicul toamnei cernita, cum poartă doliu şi mă crede irevocabil mort, cum şi-a pictat pe obraji letargia nemaipomenită,.
>
> Tragedieni, escroci, rosti îngerul, voi faceţi umbră zadarnică pămîntului.
> RăinîncH în cariera somnului, sub cerul pleoştit, acolo e locul vostru, netoţilor.
>
> *(Pentru Arşavir)*

Vestirea făcută mie, tipărită în *Meridian*, adaugă a- ceslor prefigurări ale imaginarului Emil Bolta, noi elemente, întărind impresia de originalitate. Expresionismul poeziei lui Botta se configurează ca o certitudine, cu întreaga plasticitate contorsionata a unor viziuni avînd tectonica paroxismului. Somnolenţă şi pustietate, singurătate şi dezolare îşi află expresia în duetul exasperat, amintindu-ne de Van Gogh, de acea demonie a tuşelor ca o radiografie a vertijului şi stihiei acvatice :

Scanned with OKEN Scanner

Arbori negri, demoni pleşuvi dorm sub zodii, în singurătate. Timpul aprig, magul copacilor, trece somnoros pe cărări dezolate.

Intră În poezia lui Emil Bolta acel partener al colocviilor şi locvacităţii ultragiate, ce-şi va face mereu curaj. prin vorbire, printr-o „profundă interogare a profundei ignoranţe" (Jean Wahl), căutînd stimuli şi martori pentru un eu copleşit de propriile-i expansiuni şi nelinişti. E pasărea, fie ea ciocîrlia sau mierla, alter-ego, avind funcţia de a exorciza intemperanta şi abisul lăuntric :

Ciocîrlie de ceaţă, spune-mi prin semne dacă inima cerului palid mai bate, dacă mai tremură miinilc îngerilor, dacă palpită stelele surate.

Arată-mi în oglinzi, corabia ursitelor
şi exilaţii în visul cel vechi. Umbră pe ruina pădurii, voi amurgi cu cercelul spaimei prins la urechi.

Interogarea cerului, a oglinzii, a visului sînt anunţate fără nici un echivoc de poemul *Vestirea făcută mie,* ce pare să circumscrie chiar solia unor direcţii imaginare emilbottiene, ba, chiar mai mult, ispita de a face din imagine o *veste (o* vestire) despre lume şi sine.

Ultimele două versuri din strofa a treia a poemului („Umbră pe ruina pădurii, voi amurgi / Cu cercelul spaimei prins la urechi") ne trimit spre debutul unui poem scris peste ani *Ielele, Dinsele,* confirmînd unitatea imaginarului emilbottian, în ciuda insolitelor metamorfoze şi-a eclectismului de motive, mult mai neaşteptat decît imprevizibilul dicleu previzibil al poeziei suprarealiste :

Cerceluş de venin ineluş de venin.

Poemul *Ielele, Dinsele* ne întăreşte impresia că scriitura lui Bolta se configurează ca limbaj ce se află mereu sub impactul unei *lerribiUtă,* al întîlnirii cu forţe puse pe desfigurare şi prăpădirea celor ce le ies în faţă (Ielele, *Dinsele).*

Finalul poemului *Vestirea făcută inie,* pe lingă faptul că anunţa ciclul *Marele păianjen,* cuprinde direcţia vaporoasă, lunară, hiperboreană a unei poezii cutreierată de duhuri, de o continuă şi demonică ţesere de stări înfrigurate („păianjenul frigului") :

> Din tipsia lunii, odată cu orele, păianjenul frigului a căzut.
> Degetele nopţii s-au certat cu iarba unde rătăcea un duh neştiut.

Legătura peste timp cu poemul *Ielele, Dinsele* ni se relevă din nou, cearta nopţii cu iarba trimiţîndu-ne la „orchestra de iarbă, / la pupitrul de iarbă / dirigentul orchestrei / în fracul de iarbă", la „cîntecul de iarbă" izbucnit ca din pămînt, beethoveniană simfonie a III-a, *Eroica* „simfonia de iarbă, / de April majestuos". Strofa a patra din *Vestirea făcută mie* evocînd „ielele viorilor- pare a mărturisi o filiaţie certa a motivelor, dacă nu chiar rescrierea temei cu variaţiuni din tinereţe, astfel că piesa de cameră e reluată sub forma unei lucrări simfonice :

> Ielele viorilor s-au dus prigonite din trupul hilar, genii reci au fugit. Cruda toamnă, pasăre măiastră, s-a năruit, ploaie, în asfinţit.

Schimbarea de anotimp e doar o aparenţă. Emil Botta dublează tema crepusculului, evanescenţa toamnei în dubla temă a primăverii – eflorescenţă şi presentiment al unui anotimp atroce al nefiinţei.

În *Ielele, Dinsele,* fracţionarea motivelor duce la o pierdere a tonurilor aşa-zis pure. Moartea invocată direct în *Vestirea făcută mie* (1934) e. în poemul scris în 1969, abia sugerată, dar cu atît mai insolită ni se relevă, prezenţa ei tfoar bănuită, în *Ielele, Dinsele.* Paradigma thanatică, anunţată fără echivoc în poezia din 1934, este.

Scanned with OKEN Scanner

într-o primă perioadă de creaţie, suportul unor directe interpelări şi conversaţii abslruze, pentru a se estompa cu vremea în „melodioasa tragedie[1]', în litania nefiinţei, cind nu e una din măştile Carnavalului :

> Moar ic geloasă de re clipeşti prin iedera serii suind pe terasa ?
> De ce arde ca o lorţâ făptura, cind te apropii de mine, mireasa ?
>
> (Vestirea *făcută mic)*

La o anumita oră, scoasă tot în *Meridian,* pare sa fi radicalizat nonşalanţa şi teribilismul poetului, arborîndu-şi ţigara aprinsă printre himere, cum. altădată peroraţia despre brichetă şi genluţa căzuta pe treptele Atheneu- lui, în chiar inima sublimului şi a cutremurului provocate de *Concertul* lui Liszt *(Concertul).* Aici apare „moartea serafica", una dintre cele mai insolite ipostaze ale existenţialismului şi expresionismului emilbottian. Tot aici se desfăşoară, cu aplomb şi fără extaze, tema nopţii „plină de semne, de intenţii, de glasuri", surprinsă într-o compoziţie rococo („Şi luna pudrată care a coborît din caretă / şi s-a împiedicat în trenele rochiei"). în fine, exilul spre insula Euforiei, mai mult o parodie a stării de prostraţie şi de acalmie („În prada unei linişti fără frîu, cu ochii sticloşi"', culminează cu intrarea pe scena poeziei emilbottiene a acelui personaj, des invocat în dialogurile familiare, paradoxale, copacul, alter-ego pe care-l va îndrăgi şi Nichita Stanescu pe urmele lecturilor din *întunecatul April, Pe-o gura de rai, Vineri* şi *Un dor iară saţiu,* convocindu-l cu o aceeaşi familiaritate în propria-i poezie, nu numai din pricina unei vecinătăţi reale, în spaţiul unei biografii şi al unui Bucureşti bîntuit de arbori.

Orizontul se apropie tiptil
şi sapă ia rădăcina brazilor.
Moartea serafică c neînchipuit de aproape, respiraţia ci îmi sperie muza.

Jur că n-am să uit niciodată această noapte, plină de semne, de intenţii, de glasuri.
Şi tuna pudrată care a coborît din caretă şi s-u împiedicat În trenele rochiei.

Scanned with OKEN Scanner

Mulţumesc fiindcă mi-al oferit o ţigară :
o plăcut să fumezi între colegi, rlnjind, arălindu-ţi dinţii albi, cînd moartea îţi arunca ochiade, cînd himere dulci îi alină pătimirea

în prada unei linişti fără frîu, cu ochii sticloşi voi fi deportat spre Insula Euforici.
Copacule, dacă nu ştii să zbori
nu mă urma. Să nu-ţi pierzi cumpătul, să nu luneci, sa nu mori.

AÎlaţi în acest moment din evoluţia poeziei lui Emil Botta, încercăm din nou să găsim, în anii '30 şi în spaţiul literaturii române, o voce asemănătoare cu aceea din *întunecatul April.* Scriind despre *întunecatul April,* Vladimir Streinu aminteşte patru nume în articolul sau din *Revista Fundaţiilor Regale, Semne noi de lirism.* Ele sînt citate, în ordinea apariţiei volumelor premiate de Editura Fundaţiei : Horia Stamatu, Simion Stolnicu, Virgil Gheorghiu şi Emil Botta. Analiza îi elimină pe primii doi, „întreruperea lirică“ a celui dintîi e regretată, al doilea, Simion Stolnicu e ocolit din pricina abaterilor de la frumosul debut. Rămîn în discuţie Virgil Gheorghiu şi Emil Botta, cuprinşi de Vladimir Streinu „în < aceeaşi tendinţă comună” şi socotiţi „ca mai reprezentativi”. De numele lor leagă criticul noile semne de lirism şi apariţia unei alte generaţii de poeţi: „Cu aceştia, stările lirice renasc prin punerea în libertate a emoţiilor, prin modul direct al exprimării simple, prin adevărul subiectiv al impresiilor poetice, prin fantezia ale cărei capricii, rămînînd nebunatice, nu sînt nebuneşti, ca şi prin vibraţia deosebit de elegiacă şi pătrunzătoare. Există în poemele lor un fel de a fi al versului, o intonaţie rezultată la citire din întorsătura anume a exprimării, care traduce simţămîntul de lucru nou, văzut întîia oară, care dă impresia de realităţi robinsoniene. Credem prin urmare că ne aflăm în faţa unei alte generaţii de poeţi, care în apa stătătoare de imitaţii, ridică, spre bucuria noastră, o nouă undă de lirism” [2J].

Recitind volumul *Febre,* tipărit de Virgil Gheorghiu în 1932, pentru că nu e nimic în stilul lui Botta din *Cîntările răsăritului* (1925), aflăm posibile similitudini cu poemele tipărite de poetul primăverii negre între 1932 şi 1934, *Spectru, Plaje, Staţiune, Anotimp,*

Figurină, Mineral, Centru, Circuit, Dispariţie, Pentru Arşavir, Vestirea făcută mie. Un poem *O, nu pe fluviul de tăceri* al Iui Virgil Gheorghiu ne evocă, prin sintagma „pavilionul miinilor", primul vers din *Staţiune :* „Orbii resemnaţi, în pavilion de alcool". Tot aici întîlnim „melancolicul echipaj" şi atracţia mării, prinse într-o sintaxă imaginară, mai clasică decît aceea a lui Botta. în *Peisaj,* versurile „V-am ucis blînzi viermi ai reveriei în val înfiorător de poem" şi „Arbori cu spectre au înfrunzit" ne trimit la fragmente de peisaje halucinante din poezia lui Botta. *Poem cu şerpi, Toamnă, Aşteptare, Lethe, Psalm, Duet, Viermii, Cintec de nebun*[24] seamănă, pe alocuri, cu Botta, deşi versul e mai declarativ şi mai clasic, existînd un plus de ordine în exprimarea teribilelor nelinişti. Şarja din dialoguri ori sarcasmul au, faţă de Botta, un plus de gravitate, accentele teribiliste fiind mai puţin inocente, cînd nu au aerul unei nonşalanţa „împăiate", de exponat de muzeu :

începp o şarjă-n umbrele cu blană Prin cîmpul meu de
Spânii fără briză Solemn să le jupoi în clar do noapte Maestru în
etolă de marchiză

Rozi unghii Sire-n cosmicul exil, închipuind o graţie de torţă
Cu lenjeria albă ca o spaimă Căinaşi de fericire ori de forţa.

f Cintec de nebun)

Paralela Virgil Gheorghiu—Emil Botta ne apare inoperantă, în ciuda micilor irizaţii asemănătoare şi a sintaxei la fel de forţate, în care sint turnate imaginile din *Anotimp* sau *Mineral* de Emil Botta ori din *Imn* de Virgil Gheorghiu :

Cu o gemă de nobilă era
Condor corectind turnuri statice PlaneazS-n ezitări
ostatice
Peste necro-emisferă

Somnului de pastor, astrolit
Cazi precum destinul pieziş.

Edenului abia-n frunziş Spargi albul, istovit.
(imn)

Ducatul în oglinda, spre nord, înşela uniforme privirile tale. Mîna ciuta ploile, vieţi prin spaţiul cu efluvii senzuale.
(Anotimp)

Robinsonada poemelor scrise de Botta e incomparabil mai proaspătă, mai firească, mai autentică decît aceea din febre unde artefactul naşte stridenţa şi emfaza, senzaţia de recuzită.

La articolul lui Vladimir Streinu din *Revista Fundaţiilor Regale* se va referi Eugen loncscu în micul său triptic critic intitulat *Trei poeţi*, publicat în octombrie 1937, în Vremea[25]. Şi lui Eugen loncscu i se pare că Vir- gil Gheorghiu „are un filon prea anemic şi nesubstanţial, deşi destul de personal“. Cu o intuiţie sigură, vigoarea poeziei lui Simion Stolnicu e socotită „falsa“, iar gustul impur, vădind o construcţie poetică aridă, „prea greoi împodobită şi a cărui .simbolică e arbitrara“ [26]. Eugen lonescu îi dă dreptate lui Vladimir Streinu numai în privinţa valorii lui Emil Botta şi Horia Stamatu : „Noutatea Ior constă, ca valoare interioară, în tema mortii graţioase şi nostalgia paradisului. [...] e de remarcat că aceşti doi poeţi realizează într-adevăr o limbă literară iără să-şi fi pus problema aceasta, spre deosebire de predecesorii lor. Versul lor este de altfel sentenţios la- pidar, afectînd neglijenţa şi imaginile de care poezia lor este, de altfel, încărcată, aparţin nu limbajului, ci viziunii. Dacă imaginea, pentru ceilalţi poeţi, este scop în sine – la Emil Botta şi ¡¿oria Stamatu, imaginea aruncată în drum, aparent la voia întimplării, nu stinjeneşte acţiune?) interioară, spiritualizarea lirismului.“[27] Consideraţiile lui Eugen loncscu, despre cei doi poeţi, care seamănă, într-un mod ce ne aduce aminte de perechea Corbierc-Luforgue, cunoscînd toate avatarurile paralelismului critic, sînt în întregime valabile şi azi, cînd nimeni nu mai apropie *Întunecatul April* de vreo carte cu

Œ Scanned with OKEN Sea

care să fi avut o asemenea similitudine de ton. Nu e vorba de pastişă, ci de acel soi de afinitate genuină îndrep- tăţindu-ne să citim volumul *Memnon* (tipărit de Horia Stamatu, în 1934) în paralel cu poeziile publicate *de* Emil Botta în presă, în aceeaşi perioadă, şi să continuăm comparabile, referindu-ne la întreg volumul *întunecatul April.* Dispariţia din conul de interes al istoriei literare a celui ce a scris Memnon a închis un posibil proces al revendicărilor şi priorităţilor greşit înţelese în artă. S-ar fi putut întîmpla cu Emil Botta ceea ce s-a petrecut ir? spaţiul literaturii franceze, unde asupra lui Laforgue a planat mereu, ca o fatalitate, „păcatul originar al poeziei lui Corbière. Cînd au apărut *Complaintes,* Lafo.gue ii scria lui L. Tréznik, fără vreo umbra de bucurie r „Toată lumea îmi dă în cap cu Corbière" Claude Leroy a putut să afirme, într-un studiu despre Laforgue, că există „o pasiune de litanie a paralelei" critice în legătură cu cei doi poeţi. Ironizînd-o, şi-a intitulat co- ' mentariul *Jules Laforgue, autorul „Iubirilor galbene".* Inadvertenţa din titlu, premeditată, transformă atribuirea volumului *Amours jaunes* de Corbière lui Laforgue, într-o probă concludentă pentru procesul pe care-l deschide poncifelor de care e vinovat comparatismul. Emil Bolta n-a cunoscut acest tip de retorică a paralelismului, căci practic nimeni n-a afirmat, în afara Iui Eugen lonescu existenţa unor similitudini frapante între cei doi poeţi. Un singur critic dintre cei postbelici a intuit această asemănare de imaginar şi de timbru liric. E vorba de Ovid S. Crohmalniceanu, căruia i-am mărturisit „descoperirea" înainte de a citi articolul *Trei poeţi* de Eugen lonescu. Confirmîndu-ne impresia, Ov. S. Crohmălniceanu ne-a mărturisit că, dintre volumele de versuri interbelice, placheta *Memnon* i se pare cea mai apropiată, ca univers şi ca stil, de *întunecatul April.* Lucrurile se răstoarnă de data aceasta, balanţa încli- nînd net în favoarea lui Emil Botta, nu doar pentru că prea puţini au citit *Memnon* din cei ce-au citit *întunecatul April.* Similitudinile de „voce" nu ne împiedică să pronunţăm o judecată de valoare din care Emil Botta . iese „învingător". *întunecatul April* e o carte incomparabil mai bună decît *Memnon,* prin talentul autorului.

prîn forţei imaginera, prin vocaţia tragicului şi a graţiei, prin bogăţia şi complexitatea limbajului. „Discre- ditînd" axiologic sau, mai degrabă, aşezînd placheta Mernnon pe treapta reală pe care-o deţine în istoria poeziei româneşti interbelice, nu putem sa ignorăm faptul că Emil Botta s-a auzit mai întîi prin „vocea" poemelor din Memnon, printr-un soi de paradoxal exemplu de fraţi gemen} întru lirism, ce seamănă preţ de o clipă, pînă la a fi confundaţi, şi care îşi dezvăluie la o privire mai atentă deosebirile, propria lor individualitate. Oricum, Alemnon are o -«sosie» în poemele din *întunecatul April,* după cum Emil Botta îşi poate găsi o «sosie» în Horia Stamatu. Ştiut fiind că sosiile sînt căutate pentru a înlocui personalităţi, pentru a le proteja integritatea şi unicitatea, în ipostaze cînd absenţa lor se cuvine travestită într-o prezenţă. Că Horia Stamatu l-a ajutat

pe Emil Botta să se audă mai devreme pe sine, iar nu să fie ecoul acelei voci, grăbindu-l spre propria-i individualitate, ni se pare o certitudine şi nu doar o ipoteză critică, Oricum, nu trebuie să uităm că, printre companionii reuniţi sub simbolul *Corăbiei rataţilor*, se afla şi Horia Stamatu, descris de Pericle Martinescu în *Pseu- do-amintîrile...* sale[30] ca un bărbat „înalt şi subţire, privind de sus, cu un ochi maliţios, lumea din jur, al cărei aprig iconoclast avea să devină".

Pe puntea *Corăbiei cu rataţi,* simbol răsturnat al unei tinereţi febrile, trăind o autentică spiritualitate a căutărilor, Emil Botta s-a întîlnit cu autorul lui *Memnon,* după cum s-a întîlnit.şi cu Corneliu Temensky sau cu acel, azi, necunoscut Ştefan Ion George (Hanny), lăudat de Eugen lonescu în articolul său *Trei poeţi* şi pus alături de Emil Botta şi Horia Stamatu, datorită volumului său intitulat *Argo,* Ultimul, poet şi corăbierist, salutîn-du-şi prietenii şi colegii de generaţie cu o frîntură din celebrele versuri din poezia lui Rimbaud[31]. („Oisive jeu- nese / à tout asservie / Par délicatesse / J'ai perdu ma vie"), e, după Eugen lonescu, un neînţeles şi nedreptăţit : „considerat, cu o grosolană interpretare, fie suprarealist, fie barbist, cînd în realitate e un simbolist nesimbolist, un hermetic al interiorului nu al formei, un organizator •lucid al viziunii şi unul din cei care, primenind temele poetice, renovează viaţa interioară a poeziei[32]. Cei trei sint asemănători prin tenie, motive, simboluri, spiritualitate şi, ca tehnică, prin falsa neglijenţă în aruncarea în drum a imaginilor", alcătuind „o familie poetică de o rară şi curioasă omogenitate, cu toate diferenţele"[33].

Studiul pe care-l propunea Eugen lonescu la sfîrşitul tripticului său critic, de o siguranţă a intuiţiilor şi a judecăţii de valoare, remarcabilă, vom încerca să-l schiţăm noi, comparînd *Meinnon* şi *Întunecatul April,* c<irţi foarte asemănătoare doar pînă la un punct... esenţial acela, definitoriu. *Argo* iese din încercarea noastră de comparativism, pentru că stilul din *Argo,* volumul tînă- rului poet Ştefan Ion George, e mult mai departe de *Întunecatul April,* decît ne-a lăsat să înţelegem Eugen lonescu.

u

LIRISMUL GEAMĂN. SOSIA LIRISMULUI

Placheta *Memnon,* premiată de Comitetul pentru premierea scriitorilor tineri needîtaţi, se deschide cu un motto sprinţar din André Gide : „Je parie que vous voyagez sans billet". Textul n-are prea mare importanţă, în afara dezinvolturii pe care-o afişează, fiind mat mult un pretext pentru afirmarea unei tutele ce a sedus o epocă a literaturii. Despre gidismul anilor '30 am mai vorbit. Ceea ce ne surprinde de la

început în lectura versurilor din Memnon este tonalitatea vocii asemănătoare cu cea a lui Emil Botta. Poezia se rostește la fel, cu o teribilistă și ireverențioasă nonșalanță, într-un colocviu familiar, mergînd pînă la argoul estudiantin. Versurile par spuse într-un cenaclu al boemei literare, într-o peripatetică trăire a lirismului, în care poezia se vorbește așa cum filosofia s-a vorbit între discipoli și învățăcei, refuzîndu-și orice morgă. Spiritul goliard triumfa, bravada, bufonada, un soi de anecdotica înlocuind

ritualul .solemn şi încruntările abisale. Poemul *Spaţii* aduce existenţialista condiţie de *humo viator* în atmosfera neînchistată şi locvace a spiritului „corăbiei ra- laţilor". Vasul-Fantomă e o himeră îmblînzită, la fel ca moartea imaginată în postură domestică de companion :

> Ridică ancora şi pleacă
> Pe acest val al *rătăcirii* noastre Moartea *peste umăr se apleacă*
> *ŞPmi leagă două pagini albastre.*
>
> Vasul nostru Fantomă
> Pluteşte peste apele oprite Goana centaurilor în coma Zdrobind mările sub copite
>
> La întoarcere nici un semn
> Durerea amintirilor poate
> Scos din *moriina somnului* domn (. *Sîngele va ieşi din moarte.* (s.n.)

Aceeaşi nonşalanţă în faţa existenţei o regăsim în poezia *Episod* a lui Emil Botta, aceeaşi rostogolire de stări „vorbite" precum în unele poeme scrise de Apollî- naire:

> Terasa, portocalele, pianul
> s-au rostogolit în *somnul meu labulos* Tu eşti *cămara vrăjită a morlii* (s.n.) care mă însoţeşti dincolo de zid.

În *Vizite l* din *întunecatul April,* călătoria c asociată iarăşi cu somnul, la fel ca în *Episod,* vecinătate intilnită şi în poezia *Spaţii* din volumul *Meninon,* unde, la fel ca la Botta, rătăcirea pe ape atrage dubletul imaginar al somnului şi al morţii :

> Pi rotii! din *mările* Chinei
> a sosit în *somnul meu* pe o luntre fragilă Străini petecit părea de brocart,
> şi în piept, fără milă, cu spanga rn-a* înţepat.

În *Jul, Tonta Necredinciosul, Nirvana* imaginarul acvatic e tratat în acelaşi spirit goliard, rătăcirea pe mare ieşind de sub tutela angoasei pentru a dezvolta o parodie a experienţelor argonautice. Şi a cutremurului exis-

Qi Scanned with OKEN Scanner

tcnţialist. Mitul hu Osiris şi al linei de aur trece prin filtrul boemei adolescentine. Jaful la care se refera Emil Bolta în titlu e mai degrabă jefuirea acelui tezaur al gravităţii şi definitivului la care participă^ bufonada, ironici, ireverenţa şăgalnică. În locul gravităţii şi sublimului, abolite, întîlnim o nărăvaşă pornire spre familiaritate şi complicitate cu cele ce sînt. Poetul e un fel de camarad al imaginarului bălîndu-şi pe umăr viziunile, făcînd ochiade himerelor, lansînd imprecaţii neliniştii şi nefiinţei. Poemul *Perpeîuum mobile* din placheta *Mem- non* ne sugerează multiple afinităţi cu versurile din *întunecatul April,* dacă n-ar fi decît antropomorfizarea cosmosului şi plăcerea răsturnărilor, dezinvoltura acrobatică sub „duşul acela de stele" :

Ceas cu articulaţii moarte Într-un sarcolag de abanos
Luna pendul dintr-o parte Într-alta *'întoarce timpul pe dos*

Spiritul tău în prima faza
A *sincopei dansind pe iringhic*

Îngerii morţii presărap în jur Cu mîini străvezii, vînjoasc petale Pata de Ioc miozotis pur Căutînd soarele ars la poale

închide ochii. Totul arzînd
Ploaie de artificii în sînge îti cade Păsările din cap zboară pe rînd Cu aripi crăpate de sticlă sunînd

Proaspăt sub duşul acela de stele Ţinînd în mină ca o cămaşă Aprinsă propria ta piele Noaptea în plină zi nărăvaşe.

Apatia („ceas de articulaţii moarte"), răsturnarea timpului, echilibristica imaginară („a sincopei dansind pe frîn- ghie"), îngerii funerari' invazia vegetalului în fiinţă, e- corşeul lăuntric, presiunea nocturnului'în plină zi sînt tipice pentru poezia lui Emil Botta, mai plastică din punct de vedere cromatic, mai eclectică, în sensul propensiu-

iiîi spre carnavalesc. „Inima somnului mut” din finalul poemului *Perpetuam mobile* ne evoca viziunea cu care se deschide *Mineral,* scris de Bolta în 1932 :

> A fluentul nervos, rădăcinile somnului au deschis uraganul, roza sângelui undeva, prin cămări, prin parcul de foc al arterelor.

Obsesia somnului se transforma într-o adevărată temă cu variaţiuni în *Memnon,* tot astfel cum în *întunecatul April,* Nu e vorba însă de somnul blagian, ci de un soi de mască a vieţii, obligată să se restrîngă la condiţia de pantomimă, la o beţie a gestualităţilor somnambulice, aproximînd agonia, abulia, nefiinţa. *Omul de nisip* din *Memnon* sugerează frigul şi căldura somnului pustiu de trăire, un soi de sahară a fiinţei :

> Somnoroşii cărora le ning genele de bumbac Prinşi ca într-o pînză de paing în care se zbate un gîndac.
>
> Omul palid cu nisip în buzunar
> se strecoară pe la spate
> Ca o bufniţă cu pene de mărar umbră jumulită de noapte
>
> Somn eşarfă moale de lînă Peste ochii cu pleoapele deslipite *La pas cu îngerii beli de mină Printre pivniţele mor]ii deslipite.*
>
> *Cenuşa albă turnata în vine* Scrisoare închisă aruncată mototol Cu omul de nisip ginind peste tine *Te ')aţi* în *frigul* şi-n *căldura somnului goi.*

Oboseala, apatia, abulia, în această întindere a golului avîndu-şi un corespondent în „Cîmpia Marilor Leneşi“, în „pomul abuliei” din poezia lui Botta, se învecinează şi în *Memnon* cu „obrazul de cretă’*, ca paloarea şi varul, ca un presentiment al nefiinţei („Cenuşa albă turnata în vine”). Vitalitatea trăîudu-şi declinul se sin/e, precum obrazul claunului, invadată de var şi cuprinsă de alba cenuşă, de acel alb ce îneacă tumultul culorilor

Scanned with OKEN Scanner

ca o sevă funerară, precum în frescele lui Pierro della Franccsca.

Poemul *Dimineţi* din *Mctnnon* desene aceeaşi retragere a diurnului şi a trăirii din vine, aceeaşi s fişiere a stării de veghe şi de trezie copleşite de somn. I impui diurn e înecat, de o noapte definitiva din care lipseşte mai ales „ziua inimii". Ochii sînt aştri inorţi ce nu mai spală faţa de noapte şi nu mai răsfrîng nici o furtună, găvane golite de arderea aurorii, do orice combustie sau strigăt al vieţii.

Nici O stea violeta în cuib de singe Ziua inimii nu-mi răslrînge
Nici o furtună prin care sa strig Ochii buuţi de aurore mă frig
Aşteptam în acea dimineaţă
Ochii să mă spele pe Iată

N-uni să mai pot cînta niciodată Ziua m-a şters ca pe o pată.

II

Curcubeu suplu, păun aî soarelui

Dimineaţa sfîşiată pină la ultimul fulg Vraf de unde îngerii ca lăcustele fug.

Finalul ne evocă greva fatidică declarată de îngerii din *Vedeniile pădurarului,* semn al părăsirii şi ¿11 derizoriului exprimat în imagini ce traduc la modul grotesc-ire- verenţios imixtiunea hefiinţei:

Îngerii au declarat greva fatidică, de şapte orc, şi gloata lor va revendica
Pamirul albastru.
Mii itlra cu coasa îmi face semne semne tainice dintr-un lan aerian.
/

În poemul *Inima odăii* din *Memnon,* avîndu-şi un corespondent sigur în viziunile des întîlnite la Botta de tipul «voyage autour, de ma chambre», este evocat acel caiet (unde sînt scrise versurile) pe care-l pomenesc şi poeziile din *întunecatul April,* fie sub forma hîrţoa- gelor şterpelite de „nebunatecul zefir, ghiduşul" *(Sin-* fie chiar sub forma caietului scris pînă la ultima

Scanned with OKEN Scanner

lila (ic unul „caro a fost", de „o poamei rea / pe care o aruncă, cine mușca din ea*', un autor nici pe departe înger, a cărui inimă e acum „pedeapsă, mustrare, nuia" *(Post ludum):*

Mi-am stins lampa
Şl ochii Îmi ard în întuneric
Viid Inima odăii
Cum iese de sub put
Şi-mi roade versurile din caietul patrat.

încetinitor, mai aproape de Voronca şi de imagismul acestui „miliardar de imagini", c scris ca un poem în proză. Cîteva sintagme ne trimit şi la Botta, dar mai ales angelomania ireverenţioasă, .obsesia somnului şi acea *multiplicare a stărilor,* sub formă de alaiuri, legiuni, procesiuni, hoarde şi apocaliptice impresurări, frecventă în poezia lui Botta, mai terifiantă decît în versurile din *Memnon,* unde metafora graţioasă domina, la fel ca şi senzaţia de căutare a expresiei, de artificiu :

Odinioară mă fura cîntccul unei nopţi încărcate de răni luminoase *. Inimi ca bureţii în fundul mării * Aşteptau îngerii pescuitori să cadă *

din urechile tale plecau în timpul .somnului procesiuni de păpădii moi ' învăluind scufundătorii în fum • peştii sorb luna în fundul marii * curăţind-o de coajă ca pe o portocală.

(încetinitori

Reţinem[1] sugerarea nefiinţei prin această încetinire la care e supusă desfăşurarea viziunii, de unde senzaţia de suspendare, de plutire nemişcată. În Metamorfoze, un mic accent de frivolitate e urmat de identificarea oricărei rătăciri şi călătorii cu o metamorfoză, regim fundamental pentru imaginarul emilbottian petrecut şi el la „ora metamorfozelor", cum se decretează în poemul *Apoteoză* din *întunecatul April.*

Poemul *Roman* din *Memnon* desenează profilul viitorului Nimeni, marele personaj anonim din poezia lui ' Botta, trăindu-şi o irepresibilă condiţie a incognito-ului tocmai pentru a fi un „erou al metamorfozei" :

Erou al metamorfozei Fard nume, fura chip Siiigcle Iau ciula
(ftoman)

Veveriţele, nimfele, alt poem din placheta Me/nnon, ne evoca personajele unui poem al lui Botta intitulat *Un domn bine :*

Flacără jucăuşă, «dogoritoare
ai clipit la patul meu de şmecher crai Rogu-te politicos, nu sta în picioare, sînlem în lunca Trîutorilor, a Marilor Leneşi.

Q: Scanned with OKEN Scanner

Veveriţele nebuniei, vehemente
s-or zbengui prin copaci, neştiind cum să se poarte, Dar o *nimfă* se urzeşte din rugină şi moarte şi dansează peste bustul fagilor.

În *Idcea Românească,* unde s-a tipărit poemul lui Botta, în 1936, sintagma „veveriţele nebuniei" apărea în varianta „momiţele nebuniei", înlocuită apoi de poet. *înger căzînd* e o altă piesă din *Memnon,* care ne ajută să stabilim filiaţii cu *Întunecatul April,* mai ales pe latura unei simbolistici negative, a vacuum-ului interior :

i

înger coborit ca un tub Plin de negaţii şi vid Cerul poate fi un stup în care ochii ni se deschid

Angelomania din *întunecatul April* îşi află reflexe depline, inclusă într-un scenariu al ipocriziilor şi minciunii şăgalnice, al măştii ca demascare :

chinuieşte îngerul meu bun Ascuns înlr-o piele de drac

Aşadar tot ne minţi Şopteşte un glas mai stins Şl cu degetele lungi fierbinţi Coşmarul asasin m-a prins

Cinci încerc să mă deştept Nu mai mi-aduc umhite Dacă eu
nu spun drept Sau dacă tontă lumea minte
(fntîniplări din *Mernnon)*

Mai reţineai de aici ipostaza de asasin a himerei prezentă şi la Boita şi acea obsedantă imagine a degetelor, a mîinii, frecventă în suprarealismul infidel al lui Cocleau, ce se poza cu mulaje de mîini, transformând *Autoportretul cu măşti* al Iui Ensor într-un *Autoportret cu mâini*, cu degete răsfirate, ca pentru a sugera gestul prinderii, al agăţării de realitatea ireală, şi de irealitatea reală. în primele poeme scrise de Botta, vizualizarea mîinii c un laitmotiv, reflectînd o voinţă similară de palpare a himerelor:

Orbii resemnaţi, în pavilion de alcool Ascultă formele unui nestins
Iutii *Degete* subţiri, umede contacte Urcă fluviul pe care- i*am pierdut
(Staţiune)

Mina, ca o vegetaţie fibroasă, se hipertrofiază halucinant pentru a suplini prin simţul tactil o cunoaştere ce-a fost refuzată ochilor orbi. Ea trebuie să ţească în Jocul privirii sensurile unei viziuni de foc ce se destramă :

Singuratecule, sterp os în formele depărtării orbii ascultă ploaia tactului interior.
Cu *fibroase degete* ca plantele mării ţesătorii desfac cercul de foc.
(Figură, 1932, Emil Botta)

Aceeaşi obsesie a mîinii revine şi în poemul *Dispariţie*, tipărit în anul 1934, unde aflăm şi imaginea ecorşeului într-o ipostază emilbottiană, fantastică:

În peştera somnului aluneci distrat, visători fanatici ca melcii te sugrumă. *Degetele* ţes alene pe spinii oaselor o piele de spumă.

Scanned with OKEN Scanner

în poemul Aurora din *Mcmnon* doar ritmul ne trimite la Botla, versurile lui Horia Stamatu avind o înfăţişare suprarealista mai acuzată. *Album* din *Mcmnon* evocă „ţinutul unde plouă inorţi", somnul, singurătatea, o scufundare în trecut ca un răspuns la nefiinţa prezentului. La fel în *Ludion,* unde tema lui *ubi sunt* cheamă o Grecie do aur, febrilă, o „tinereţe a timpului azi muribund" :

> Grecie, soare cu noua ventuze Sîngclc poeţilor viu pentru muze Copac de marmoră cu braţe noua
>
> Grecie stea de marc pierdută în fund Tinereţea timpului azi muribund.

„Poemul-fantoşă" ca o deraiere a existenţei în fiinţa de hîrtie e înfăţişat sub auspiciile auto-ironiei îi; poezia *tntimplări,* sugerîndu-ne asemănări cu poezia lui Botta, intitulată iniţial *Perplexitate* : „Te întreb, înşelătoriile, unde sînt legiunile mele."

Iată cele două fragmente :

> Inima fuge În goană de tren Pentru a deraia undeva
> *(tntimplări)*

Şi :

> Ascultă atent! Auzi un fluierat ?
> E un rost din trenul care a luat totul acum o mie de ani
> *(Perplexitate)*

Apocalipsele pe care le-au cultivat „milenarismul" şi „chiliasniul" liric se văd astfel reprezentate în costumaţie futuristă, ca deraierea unuî tren. Poemul *Continuare* din *Mcmnon* adună, sub faldurile eclectismului declarativ şi sentenţios, mai multe imagini frecvente în volumul *întunecatul April,* unde e mai puţin stringentă impresia de dicteu automat:

> îngerii mei slut lilieci orbi
>
> Fiecare vers e o cursă a marţii
> (Hoaţa mă fură în orice cuvlnt)
> Nici un chiot nu e prea bllnd Nici
> *t)* privire nu fuge singurei Ne
> sunam oasele ca pe nişte ehei cari
> vor deschide iadul odată miinih?
> fluturi de brumă caută lună de
> vată ţi se destramă scăpărînd stele
> noaptea curge buclată printre ele
> omul c un bici de artificii noaptea
> o zi carbonizată
> *(Continuare)*

În poezia *Tombola* din placheta *Memnon* redescoperim acea reprezentare a viziunii ca asasin, contaminată de tema amurgului: ’

Şi la Botta, Craiul Amurg e un asasin. în poemul *Craiul Amurg* din *întunecatul April,* iată-l în ipostaza de „ucigaşul macilor[4]' :

> Craiul Amurg, ucigaşul macilor, a scăldat cîmpia într-o baie de sînge.
> L-am văzut cum ştergea spada pe'copacii caro se porniră a plînge. ,

Tot în poemul *Tombola,* aflăm o invocare neaşteptată a lui Aprilie, care nu este încă întunecatul April, ci luna muzicalităţii şi a beatificării:

> Aprilie harfa primăverii
> Ciripeşte silabe de tril
> Soarele jupoaie nuferii ' B Cerului, Dumnezeu în profil.

Şi sintaxa poemului seamănă cu cea a lui Botta. Finalul ne sugerează noi afinităţi:

> Şi ¿viaţa noastră fără de moarte
> Se pumpără ciugulind stele Aziiria cerului împărţită de îngeri Ne face a UI de rău.

Alt poem intitulat *întlmplari,* aşezînd lirismul din *Memnon* sub o zodie a epicului miraculos şi imprevizi- bil bagatelizat sub acest generic care sugerează doar anecdota, intimplătorul întîmplării şi chiar deriziunea,, cuprinde o strofă avîndu-şi posibilul echivalent într-un. poem al lui Bolta despre nepăsarea unui Dumnezeu obosit, – e vorba de *Mila pămîntului:*

> Inima scafandru de aur Scoboară prin noi Sărutul lui Dumnezeu
> Ca o stea În noroi
> (/ndmpMr/)

Sau :

> Munţilor, nu mai bateţi mătănii
> la altarul cerului, posomorit de toamna Dumnezeu e obosit, nu vă dă ascultare cuvîntul vostru colindă prin veşnicie ca un fum, la întîmplarc *(Mila pământului)*

8.O.S. din *Memnon ne* evocă poemul *Ordin* din *întunecatul April:*

> Toate ieşirile sunt închis© Nu aveţi pe unde fugi Strigă într-o zi
> îngerul marţii Pe un continent mai mult mai puţin pămîntcsc.

înotul în aburii de alcool din *Alibi* ne trimite la „memoria înecaţilor / cînd se retrag oglinzile de alcool“ din poemul *Centru,* scris de Bottá în 1932, evocîndu-ne de altfel şi primele două versuri din poemul *Staţiune* („Orbii resemnaţi în pavilion de alcool, / ascultă formele unui neştiut luth“). Rîsul tăcut al poeziei lui Emil Bolta nu are însă echivalent în poezia lui Horia Stamatu decit la nivelul subtextual, căci, altfel, întîlnim în poemul *Elegie* „stupul de stele / al hohotului de rîs” mai luminos, mai incandescent, mai vital.

Intermezzo din Memnon e un soi de *Post-ludum* emil- bottian la fel de

nonşalant, în auto-ironie. Regăsim şi acea pseudo-culpabilizare pe care am tntîlnit-o şi iu poemul *Singur* din *întunecatul April:*

> Aceste poeme sínt poate traduse Dintr-o limbă necunoscută Surpînd nesimţitor taina Şi o închid în vers brută

îngerii dacă dau Urcoalc Mă fură din oînd în cînd Ca o rimă rănită printre coaie Versul zboară chitind.

Inocenţa şi inocentarea viziunilor, tipice acestui mod do a trata neliniştile, cu graţie şi bufonade, sînt surprinse, în termenii unei arte poetico, în poemul în proză Wolfram, din Meninon: „somnoros la ziuă cîntareţul lungit pe trotuar sugea steaua dimineţii ca pe o firimitură de candel". Aceeaşi inocentare, pe care măştile şi polinimia lui Botta o răsfrîng cu prisosinţă, găsindu-i o paradigmă în „şcolarul durerii", ne surprinde, cînd o ♦descoperim ţn poezia lui Horia Stamatu :

În drum s-au topit Ca bulgarii de zăpadă În buzunarul unui *şcolar*
Poliţia înscenă o expediţie în vid Urmele nu puteau fi găsite

Moartea semnă procesul-verbal Cu o mină roşie tremurătoare Se putea ceti pe papirusul fatal *Sunt cenuşa zilelor viitoare* (s.n.)
(Locus solus)

Din nou similitudinile de sintaxă confirmă în poemele *Egipt* şi *Fragment de rugăciune* un mod de a scrie, dus ulterior de Emil Botta pe o orbită a organicităţii şi originalităţii irepetabile. Transcriem, pentru afinităţile ■de sonoritate, cîteva fragmente din cele două poeme :

Oră de bronz ca un steag de metal Picînd din neant pentru a cădea iar
Trecerea printr-o lacrimă de opal Ca îngerul cu pasul agil de jar
fEgfpt)

Pasărea care-mi ciugulește inima Vrea să zboare din cuşca ei Cerul artificiilor, revelator M<\ fura pentru a-l parcurge inot

Cochetă cu ochii ce trec nevăzutul Da-mi repede fişa vieţii mele

i\'iilru o găsi în'r-un text ncdtibil Secretul grozav nl temerii mele

Dar cocoşii împieliiţi cari nu mişcă Au piridut în gerul iernii cintccul lor
Şi gurile cari muşcă din crestele roşii Sărută stele cu inimi sîngerînd

Ahită-nui, Doamne, munccbîn sau glricitociro Să desfac un â *tont rare mă* omoară
(Fragment dc rugăciune)

Plăcerea sentenţelor în răspăr, poza enigmatica, aerul boem al călătoriilor labirintice sînj comune ambilor poeţi. Primul, în Alcnuion, e mai abstract, un abstract al teribilismului şi ¡reverenţei. Botta în *întunecatul April e* mai miraculos, mai suculent, mai aproape de magiile cromatice şi fantasticul folcloric. Amplul poem simfonic din finalul volumului Alemnon, format din 9 poezii sau fragmente, numerotate cu cifre arabe, se deschide cu un prolog despre tăcere şi somn, despre mister şi opacitate, învocînd masca de ghips a lui Oedip sub care se declamă monologuri siişietoare în faţa plopilor, copaci îndeplinind în

poezia lui Botta rolul de alter-ego, daca n-ar fi decît plopul cu o mic de ochi, cu o mie de pleoape dintr-o poemă scrisă mai tîrzîu, *Ruga iericitului autor.*

Imaginea meduzei ţîşnind din. obrazul doamnei ce şi-a uitat numele e un posibil portret al morţii, pictat în maniera celor emilbottiene :

> Doamna care şi-a uitat numele în saboţi şi cu o frunza de viţă Isi înnoadă cozile în jurul capului Ca o meduză
> Şi soarbe sîngelc carc-i curge, negru nestăvilit din sîn.
> *(Inie riad iu,* 1)

Tehnica insolitării şi a reprezentării insidioase din *Doamna cu toporaş* nu este însă la îndemîna lirismului din Memnon.

I n sui de bucolică în răspăr, în maniera celoi scrise şi de Botta, cu funcţiile împlinite de barocul bucolic, aşa cum le-a analizat Joan Rousset, în Cfrce şi *Păunul.*

aflăm în versurile din acelaşi poem (numerotat cu cifra 1) cuprins în simfonicul Jnteriud// format din cele nouă bucăţi numerotate. Tot aici îl înlilnim şi pe Don Quijote, apariţie obsedantă în poezia lui Bolta, evocată în Ccr- vantes sau *Iberia :*

Don Qidjole trăgea din lulea
Rezemat în pavăza do lemn moţăia bunul Sancho Ţărăncuţele alît de vesele ' . . • • .
11 obosiseră în acea zi

Împărtăşanie Urzic .
Punea ioc pe *rănile ornamentale* (s.n.) De ce să mai strig pînă în sat Guşterii îmi alunecă pe picioarele goale

Şi spinii măceşilor mi-au sfîşiat carnea
De ce să cred că sînt deasupra lor Ca o picătură de untdelemn pe apă Lacrimile mele sînt prea copilăreşti.

Himera tragică a lui Don Quijote sau cea a lui Cervantes (El Cristo español) ni se înfăţişează în *Me m non* doar ca o rană ornamentală a spiritului copilărindu-se, complăcîndu-se în decor şi ignoranţă. În poemul numerotat 2 din *Interludii*, regăsim toposul orbului preavazător, dar mai ales pe cel al luminii-întuneric şi al întu- nericului-lumină, concetto tipic nu doar barocului, ci şi trăirii, pe culmile disperării,- convertind vertijul lăuntric şi neliniştile înnegurate în lumină a spiritului :

„Inima luminii e întunericul" nici o claritate nu durează.

Imaginarul acvatic cu figuranţii lui înotători sau înecaţi, prezent în cîteva poeme din *întunecatul April*, apare şi în Memnon, în *Interludii, 2:*

Aerul e o apă prin care nu ştiam să înot
Şi indiferenţa oamenilor
mai gravă decit tăcerea peştilor

Plin de alge şi cu hainele îmbibate de sarr nopţile cînd priveam cetül împăienjenit de brize le par un vagabond beat fucIndU'mă că tot caut ceva.

C-tía 217 coula lû

Scanned with OKEN Scanner

i ot aici irumpe nevoia inocentei ca un mod de a salva memoria de clişeele suprapuse :

> Memoria plină de clişee suprapuse
> Nu mai distinge goliciunea copilăriei mele Atîtea vieţi se strîng într-un mort
> Incit nici o frică nu le mai poate goni.

În *Interludii, 4* întâlnim chiar sintagma „o moarte atit de graţioasa" ce reapare la Botta în poemul *Ordine, dezordine* („Cap de mort, graţios fluture !") :

> Nici o inimă nu cutează Urmărindu-mi acrobaţiile Nici o gură nu surîde Urmărind o moarte atît de graţioasă.

Mai mult chiar, descoperim aici pînza de păianjen, care va deveni chiar genericul unui ciclu de nouă poeme, tipărite de Botta în *Ideea românească,* respectiv *Marele păianjen.* Versurile din *Memnon* sînt edificatoare şi pentru semnificaţia simbolului la Botta. Ele pot fi chiar o probă de transplant imaginar :

> Doar pînza de păianjen în care mă zbăteam era împletită din degetele tale
> Pune degetul uşor pe buze
> Şi spune peştilor să tacă.

Interludii, 5 ne trimite şi la proza lui Emil Botta, la acel joc al virtualităţilor şi posibilului, teoretizat în sintagma „un poate la infinit". Tot aici ni se sugerează valenţele carnavaleşti din viziunea celor doi poeţi şi o efigie nietzscheană, prezentă în *Also sprach Za- rathustra,* în imaginea funambulului dansînd deasupra prăpastie! :

> Sărbătorile se sparg în timp
> Ca lampioanele carnavalului luate de vînt Suntem spionii veşniciei trimişi pe pămînt ne pierdem însă viata furîndu-ne între da şi nu
> prin puntea perfidnlul poate.
> Dormim deasupra mortii într-un hamac din fire de păianjen

Q Scanned with OKEN Scanner

Ctiulind în vis Ir» lector ia fumului de pipa rătăcit spre stele
Avem în sînge preu multe privighetori pentru a mai auzi liniştea din noi
Dansatorul pe sîrmu

Noi am inventat dansai pe slrmu fără sînnă şi iubirea cu îngerii
Dumnezeu aleargă alît de repede incit nu-l poate vedea decît inima.

Influenţa lui Nietzsche, care colaborează activ chiar Ia nivelul viziunii, în poem, şi asemănările ce există între cîteva imagini şi poezia lui Botta confirmă la un nivel mai complex ceea ce am numit cîndva valenţele nietz- scheene din lirismul poetului român, cel mai apropiat dintre toţi liricii interbelici de vizionarismul şi spiritul filosofului din Bale. Tot în *Interludii, 5,* „echilibrul acrobaţiilor îngereşti" deschide o ipoteză critică în analiza angelomanieî lui Botta, plasînd-o, cum şi trebuie de fapt, pe o altă orbită decît aceea a gîndirismului. Lupta purtată cu aceşti îngeri exterminatori prezenţi şi în Memnon, înainte să-i întîlnim în poezia lui Botta ni se înfăţişează ca o „încolăcire**, ca o hibridare mereu repetată a purităţii şi demonismelor :

în luptele noastre cu ei ne încolăcim şi uităm cari sînt mîinile, sau picioarele noastre mergem cu picioarele lor şi facem minuni cu mîinile lor.

În *Interludii, 6,* noi insule din viitorul arhipelag imaginar al lui Emil Botta ni se relevă, demonstrînd o influenţă certă, o circulaţie transparentă a motivelor. Aflăm aici şi metafora „arborele somnului", dezvoltată de Botta în toate acele ecloziuni ale visului şi somnului vegetal, prezente şi în viziunile blagiene. În fine, ludî- cul inocent sau teribil din poezia lui Botta se vede „teoretizat" liric Jncă din *Memnon,* la fel ca şi substratul sîngeros-ucigător al jocului de-a viaţa murind şi de-a moartea trăind. Mai mult, umbra lui Lady Mac- beth, himeră bîntuind şi poezia lui Botta se lasă văzuta din acest poem al lui Horia Stamatu, ce ni se oferă ca

o schiţă, o hartă la scara redusă a viitoarelor viziuni «din *întunecatul April, Pc-o gură de rai, Vineri* şi Un *dor fără saţiu :*

Ascunşi În. somnul stufos. ■ *'*
Ca un *arbore din. ecuatorul infernului* .
no *luminăm întuhcricul cu minciuni* fiecare zîmbct'din somn
c o crestătură pe obrazul lui Dumnezeu.
Jucăriile' noastre . *teribile şi omor Moare*
• i *sint pline de slnfle " ? .*
.... ca miinilc nebunei. . f. Taa'y *Macbctfi ' . '.*
' ' ' 'Riul somnului (s.n.)-năvălind în cetate
•' ne omoară: pe'nesimţite.

. *Interludii, 8* ar face bucuria oricărui comparatist însetat de influenţe, antecedenţe sau coincidenţe. Tot mecanismul • măştilor şi al demascărilor din poezia lui Bolta e pus aici indirect în lumină, cu o luciditate şi putere de autoscopie remarcabile :

Lasă cenuşa pc clopotul inimii să nu mai răsune în gol
Şi masca palidă a cavalerului Cabotin arunc-o

Da, da, s5 fim singuri
Cu feţele În mîini
Numai nebunii dau din cap surîzlnd Clnd le vorbeşti de catastrofe.

Paralela *Memnon-întunecatul April* pare să repună în drepturi un comparatism eşuat în reverii hermeneu- tice şi eseistică sclipitoare. Similitudinile triumfă şi analogia critică recîştigă un teren altfel minat. În *Inter- Judii, 9* găsim versuri apoftegmatice în stilul celor pe care le va cultiva şi Emil Botta :

Oricine îşi cultivă moartea - •
Ca o fală florile presate între foile albumului de amintiri
' " t < 1 .
s poeţii organizează minuni
pe care apoi le descriu. – •

Scanned with OKEN Scanne

Epilogul volumului lui Hori a SLamalu işi alege- un motto din Cocleau, nume cert într-o paradigma a afinităţilor emilbottiene. E vorba de celebrele versuri „Tes cris même sont les tortures / Sont cris écrits l'orgueil uidant / La mer se change en écriture / Dès que l'on jette l'encre dedans". Opţiunea lui Iloria Stamatu pentru Cocteau exprimă concomitent şi interesul lui Botta (care nu s-a redus la poezia acestuia), căci în publicistică se referă la un film al lui Cocteau, *Le sang d'un poète.* Depăşind această nouă deschidere comparatistă, mai desprindem din *Epilog* alte *sosii* imaginare :

> Cu inima poroasă rănită clc stoic Culeg ochi pentru lumea cealaltă
>
> Degetele mi se pierd cu fluturii De aur în biciul amurgului în mîl presărat pe ţăruş de foc Lacrimile sub paşii sfinţilor par grăunţe
>
> Veşti fără culoare !n spaţiu Fumegă setoase de îngeri
> - în jurul nopţilor de hîrtie arsă

Horia Stamatu e mai interesat decit Bottá de nivelul aşa-zis autoreferenţial al imaginarului. îi place să scrie despre cum scrie şi pentru ce scrie. Ni se dezvăluie ca un scamator ce-şi deconspiră trucurile. Bottá e mult mai reticent cînd e vorba să facă profesiuni de credinţă, mai pudic şi, din aceste motive, şi mai, miraculos. Luciditatea lui febrilă nu sucombă în teorie a lirismului. Bufonada şi gravitatea, graţia şi teribilismul, tragicul şi ironia se opresc mereu la limita de unde încep declaraţiile, autoportretele riscînd să ramînă definitive, Zn- *tunccatul April* se lasă atras de un spaţiu al tainei şi sugestiei, renunţînd la volubilitate şi locvacitate, dacă acestea pun în pericol acel teritoriu interzis imixtiunilor. Marele iubitor de măşti care a fost Emil Bottá, măşti care sínt toate pina la urmă autoportrete deghizate, a refuzat să no lase un autoportret fără mască, un autoportret care să ne arate ceea ce ascunde sau ceea ce vrea / nu vrea să vedem din fiinţa lui. Poemul Muzeu/, scris piuit mai tîrziu, e scenariul despre fuga autoportretului liric din muzeul ce l-ar dărui unei fixităţi monstruoase.

> Un portret nn extraordinar de frumos portret, portretul din tinerele al meu, id Necunoscutului.
> Lumea ca voinţa era un şarpe, era vipera, ca un guler de oţel aşa era.
> Un meşter tăcut stă în fata şevaletului. Şi eu în tăcerea de moarte, zăceam cufundat.
> Şi?
> Şi am spart sticlosul perete, acea dimensiune care mă fascina, am spart zidirea care mă sufoca şi am fugit din închisoarea hermetică din cadrul acela extraordinar de frumos, am fugit din acel Louvre, din acea Lnpărie.
> *(Muzeul)*

Obrazul poetului fuge în lume şi noi, doar prin lumea care-l ascunde, trebuie să-l întrezărim. Nu acelaşi lucru se petrece în Memron, unde

poeziile sînt dezvăluiri ale poetului avînd mania autoportretelor cu moartea, cu somnul, cu Vasul-Fantomă, cu îngerii, cu biciul amurgului ş.a.m.d.

lată şi un ultim autoportret, înfăţîşîndu-ni-l cu „Moartea în caic“, imagine ce prefigurează viziunea echipajului morţii cu argintiul penaj care flutură din *Domnul Amărăciune:*

> Oricîti crini alunecă în jur
> Moartea în caic de argint ne ajunge *(Epilog)*

Eugen. lonescu a intuit perfect similitudinile fascinante ce-i leagă pe cei doi poeţi. Dacă ar fi scris studiul pe care-l socotea necesar, ar fi relevat cu siguranţă şi diferenţele. Prima şi cea mai mare diferenţă, dincolo de cea a valorii, rezidă în pudoarea şi umilinţa lui Botta cînd e teribil. Ca pentru a sublinia încă o data că numai vocaţia şi puterea artistică pot fi umile şi pot avea ne**voie** de pudoare şi retractili late. Cum tot numai vocaţia şi puterea artisticii au nevoie de mister şi de acel anonimat al recluziunii în sine, refuzîndu-şi hiperexpunerca, tipul acela de autoportret cînd te loveşti cu pumnul în piept sau îţi îndrepţi indexul spre propria-ţi frunte stri- gînd „eu sînt eu”. „Eu sint alţii” a spus mereu tragicul, teribilul, fragilul, contorsionatul, miraculosul Botta. De unde şi nevoia noastră de a-i descoperi o *sosie,* un geamăn aproximativ, un egal aproximativ, întotdeauna doar **o** copie trădîndu-I, aproximîndu-1. Paralelismul critic, chiar şi atunci cînd se vede confirmat, caută, dincolo de sosie, pe titularul în drept al fizionomiei unice. între Horia Stamatu şi Emil Botta, unicul este Emil Botta.

NOTE

[1] Peri ele Martinescu, *Pseudo-amintlri despre Emil Botta,* În *România literară,* nr. 15, 1978, p. 12—13.

[2] *Facla,* an X, nr. 416, 13 iunie 1931 anunţa, la *Note,* „placheta de poeme viguroase şi organice datorită a trei talente../: D. Wer- aer (M. Dan), Corneliu Temensky şi Emil Botta.

[3] V. supra.

[4] Corneliu Temensky, *Contratimp,* în *Vremea,* nr. 241, 1932. [s] Corneliu Temensky, *Lulu,* În Vremea, nr. 242, 1932.

[6] Corneliu Temensky, *Hedda Gabler* în Vremea, nr. 314, 19 noiembrie 1933.

[7] Corneliu Temensky, *Viziune luminoasa,* în Vremea, nr. 309, 15 oct 1933.

[B] G. Câlincscu, *Revistele „Noii generaţii”* în *Istoria... ed. cit., p.* 881-

[B] Michel Foucault, *Surveiller et punir,* Naissance de la prison, N.R.F., Gallimard, 1975, p. 14.

[10] Jean de Milleret, *Entretiens avec Jorge Luis Borges,* Editi- ons Pierre Belfond, 4, rue Guisarde, Paris 6«, 1967, p. 154.

[u] Jean de Milleret, *Entretiens avec Jorge Luis Borges, ed. cit.,* p. 153.

[12] Jurgis Baltrusaitis, *Oglinda,* Cuvînt înainte şi traducere de Marcel Petrişor, Editura Meridiane 1981, p. 15—16.

[13] *Dispariţie* şi *Eres* au fost publicate în Vremea, anul VII, nr. 349, 5 august, 1934.

Eres e reţinută pentru volumul *întunecatul Apiil*, *Dispariţie* nu.

[14] Doina Uricarin, *Diminutivul atroce,* în *Apocriie despre Emil Botta, ed. cit.,* p. 346—356.

[1&],Emil Botta, Cel *mai tare,* în *Reporter,* anul II, nr. 32, 1 aug. 1934, p. 8.

[10] Emil Botta, *Oameni care aşteaptă,* anul II, nr. 43—44, 31 oct. 1934, p. 3.

)? Doina Uricaiiu, *Apocrife despre Emil Boita, cd. cit.,* p. 6 —76.

13 Petru Couimncscu, *Jurnal* publient parţial în *Omagiu lui losii Constantin Dràgan,* vol. 1, Edidrice Nagord, p. 153—154.

la Vladimir Streinii, *Semne noi de lirism, Revista Fundaţi Hor Regale,* anul IV, nr. 9, 1 sept. 1937, p. 661)—676.

w Tudor Arghezi, *Un poet despre care se tace, Adevărul,* nnui 61, nr. 1639, 17 aprilie 1947, p. J, continuare pe p. 2, la „Tablete*.

n Petru Comarnescu, *Jurnal, op. cit.,* v. nota 18.

22 Emil Botta, *Pentru Arşavir,* în *Vremea,* nr. 350, 9 august 1934.

23 Vladimir Strcinu, Semne noi *de lirism, art, cit., V.* volumul *Umil Botta interpretat de...* Introducere şi aparat critic de Doina Uricoriu, antologie de Paul P. Drogeanu, Editura Eminescu, 1986, p. 119.

?•» Virgil Gheorghiu, *Poezii,* 1928—1977, ediţie îngrijită, note, comentarii, indici, bibliografie de Elis Buşneag, *Prefaţă* de Vale riu Râpeanu, Editura Eminescu, Buc., 1986.

'•* Eugen lonescu, *Trei poeţi, Vremea,* nr. 508, 10 oct. 193?, p. 8. la rubrica *Fapte şi idei.*

26 Eugen lonescu, *Trei poeţi,* în voi. *Emil Boita interpretat de... cd. cit.,* p, 122—123. . .

27 Eugen lonescu, *art. cit.,* supra, p. 123.

23 Jules Laforgue, *Oeuvres complètes,* tome V, Mercure de France, p. 136.

23 Claude Leroy, *Jules Laforgue, auteur des Amours jaunes,* în *Revue des sciences humaines,* Lille III, numéro consacré ô Jules Laforgue, nr. 178, 1980—2.

33 Perjele Martinescu, *Pscudo-amlntiri despre Emil Botta, art. cil.,* în vol. *Emi] Botta interpretat de..., od. dt"* p. 90—93.

■ • Pericle Martinescu, *art. cil.,* supra, p. 92.

~ Eugen lonescu. *Trei poeţi, art. cit.,* V. nota 26.

33 *Idem, ibidem.*

FILOSOFUL DIN BĂLE

Locuiesc propria mea casă
N-itm imitat niciodată pe nimeni
Ani dispreţuit pe orice maestru
Care nu m-a dispreţuit.
(Nietzsche, *Inscripţie deasupra uşii melc)*

O FORMA NOUA DE PATETISM: AMBIGUITATEA REVELATOARE

în prefaţa la volumul lui Nietzsche *Menschliches Allzumenschliches (Uman, prea uman),* există un ecorşeu pregnant pentru înţelegerea modului de a scrie al lui Emil Botta : „Să trăieşti, eliberat de lanţurile iubirii şi ale urii, fără a afirma, fără a nega, voit aproape, voit departe, de preferinţă eschivîndu-te, eludînd, încercînd sa arunci o privire deja departe, deja reinstalat în plin zlx>r; să fii blazat precum oricine care a văzut vreodată dedesubtul lui haosul imens al diversităţilor/ [1]

în *Apocrile...* am analizat „scriitura în os de pasăre“ [2] a lui Emil Botta, vocaţia ci de a converti ponderabilul în imponderabil. Fără s-o punem în relaţie cu o înţelegere a cunoaşterii influenţată de filosofia lui Nietzsche. Filosoful din Bale a marcat fundamental o epocă şi nu’ doar pe autorul *Întunecatului April.* Emil Botta s-a referit în mai multe rînduri la Nietzsche, filosoful

Scanned with OKEN Scanner

cel mai citat în publicistica sa. Cîteva sintagme nietz- schecne sînt regăsibile în poemele sale. Practicînd tipul de ritmicitate sincópala al filosofului, dar mai ales vădind o certa atracţie pentru fabulaţie, pentru fragmentarea formelor, Emil Bolta deţine ca nimeni altul arta „rostirii" dionisiace şi mai ales aceea a pluralităţii stilurilor. Poezia lui, poezie şi gîndire a eternei întoarceri, reuneşte într-un hibrid care e numai al ei cele două tipuri de gîndire şi de perspectivă stilistică, numite în *Dincolo de bine şi rău, esotérica* şi *exotérica.* Prima, considerînd lucrurile şi trăirile de sus în jos, celebra perspectivă a vulturului („cînd serveam domnia condorilor", scrie Emil Botta, în poemul *Mineral* din 1932), e un mod de a cunoaşte descendent, atras de adîncuri, autoritar, bogat, excesiv în afirmaţii, plonjînd vertiginos într-o rostire amplă. Cu paranteze larg deschise, trufaşe, buimăcitoare, asemeni aripilor uriaşei păsări din înălţimi.

Cealaltă, privirea de broască, umila, e perspectiva de jos în sus, de o sete răvăşitoare, lăsîndu-se biciuită de un exces de sărăcie. Într-un poem al lui Emil Botta, *Distratul,* o regăsim, într-un registru miraculos-ghiduş : „Dar vino, revino / distratule, fermecatule, în casa broscuţei, / în bordeiul de humă, / vino tu purtînd pe spinii oaselor / o piele de spumă, / un frumos vestmînt... Vino tu agale / pe valuri mormîntale."

Umilitatea drapează această privire halucinanta şi halucinată, atrasă de înălţimi, de tutelara hartă a cerului. În poemele închinate nopţii din volumul Pc-c *gură de rai,* privirea înălţată spre cer pare că urcă, în genunchi, acolo unde „tragicul încetează să fie tragic" (Nietzsche), într-o ascensiune care imploră, visînd compasiunea, chiar şi atunci cînd pare sarcastică ori nonşalantă, eliberînd „ştiinţa veselă" care nu e mai puţin mistuită de tragic. Să punem citatul ales din volumul *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch iür ireic Geister (Uman, prea uman.* O *carte pentru spiritele libere),* – relevînd eschiva bazată pe indeterminare, şi urmările unei experienţe marcate de „haosul imens al diversităţilor", – în relaţie cu un fragment din *Elogiul ipocriziei*[3], autoportret definitoriu pentru înţelegerea

lui Emil Bolta, surprinzător de matur, daca ne gindim că a fost scris la douăzeci do ani: „Dincolo de prouaic şi gest, de vocea cu modulări convenţionale gîudul discontinuu, actul fără mobil logic, acceptarea sau refuzul nedeterminate. Aşa transpare o altă dimensiune pe care nu o pot stabili şi care provoacă acest joc perpetuu de negru şi alb cu penumbrele şi nuanţele lui medii. Nu slut niciodată *cu,* iniţial şi drept, ci totdeauna vacant, reflex al nenumăraţilor *alţii* cari mă domină." Nietzsche şi Kierkegaard se întîlnesc în neobişnuita profesiune de credinţă, tipărită de Emil Botta în *facla* la 25 decembrie 1931. Deşi definitoriu, textul va trece , din păcate neobservat peste jumătate de secol [4].

Maeştri ai *ambiguităţii revelatoare,* Nietzsche şi Kierkegaard sînt prezenţi în opera lui Emil Botta prinţi-© fundamentală asumare a demersului lor, ce-şi refiaă orice pastişă. Influenţa nu se vede neapărat c» ochiul liber. Legătura e una mareînd ţesuturile profunde ale scriiturii, organele ei vitale. Este esenţială. Opţiunea lui Kierkegaard pentru *amphibologie (amphibolia),* pentru dublul sens relevat de o aceeaşi propoziţie, e omniprezenta în scriitura emilbottiană. Consecinţele sînt y multiple, atît în spaţiul poeziei cit şi în acela al pro- • zelor din *Trlntorul,* Le regăsim şi în fragmentele din romanul *Meridian*[5], şi în prefaţa la volumul *Balamuc Palace Hotel*[6], şi în publicistica scriitorului, mai ales dacă ne gîndim la eseurile paradoxale publicate în *România literară.* Ambiguitateajamphibologia sînt structurale în opera lui Nietzsche, construită mereu, de Ia nivelul sintagmei şi pînă la cel al fiecărui volum în parte, din înlănţuiri de *amphibolos,* nuclee cu dubla şi opusă dezvoltare a sensului, pe care le numim astfel cu un cuvînt grecesc însemnînd „cu două poante*, la Nietzsche, chiar şi onomatopeea e încărcată de sensuri multiple. Asemeni, la Emil Botta, „logosul lui vai" („în- stelatule, ca un ciclop stai.,. / Şi eu Verbul tău sînt, / Vai, cuvîntul Vai / din logosul tău" – *încheierea coloanei),* invocat în atîtea poeme, onomatopeele lui Trif nebun ori trilurile mierlei au darul de a se constitui în *amphibolos,* în sunete, vorbe, proverbe ori vise cu două morale sau sensuri. Ditirambii, fabulele şi proverbele cuprinse în „arhipelagul" lui Zarathustra, fulguraţiile filosofico-lirice ori narativ-anecdotice din *Jenseits von Gut und Böse, Zur Genealogie der Moralf Dincolo de bine şi rău, Pentru o genealogie a moralei)* şi însuşi cîntul ca formă supremă a înţelepciunii – înţelepciunea de pasăre – au mereu, la Nietzsche, o dubla şi mai presus de antagonii semnificaţie. Precum acest fragment ambi- guizînd chiar locul perspectivei, prin situarea unghiului de fugă „nici sus, nici jos", urmată de dispersarea acestuia într-un „pretutindeni" ca semn al omniprezenţei cucerite : „Zarathustra de la înălţimea tuturor metamorfozelor sale, de aici înainte, în posesia acelei înţelepciuni de pasăre care-i spune : -«Priveşte, nu eşti nici sus, nici jos. Aruncă-te împrejur, în afară, în spate, o tu cel fără

Scanned with OKEN Scanner

povară ! Cîntă ! Nu mai vorbi !»„ [7] Putem aşeza în ecuaţie sensul acestui fragment cu cel dezvoltat în poemul *Latineasca păsărilor :*

*J ** *1*

Cîntă o privighetoare-n brad...
Ce vorba lunga I
O sau *1* ar fi de ajuns, un ţipăt de ajuns ar fi ;
'a Doamne, minunile tale,
¿r,-; cu un ţipăt O sau *I,*
• să le rostim s-ar cuveni. j – ’
. Cîntă o privighetoare-n brad...
(– $i, din ceea* fume,
f T cineva răspunde, cineva fără nume. ’ *
: •: Întreaga, noapte se tesu
*, ♦ – dialog de aur între moarte şi privighetoare.
cînd lin, cînd mai tare,
ca o întrecere între *da* şi nu.
„Că n-ai ce-face • 1
ca o mirare să stai, de nimica bun, • sa stai înlemnit, cu gura căscată.”
E un stradivarius în brad, le spun : deşi un ţipăt, O sau *I,* de-ajuns ar fi fost fi sa arăt natîngilor minunea.
...Frumos în cer stele ascultau şi frumos ar fi ascultat pierdutul iad O sau *1,* cîntă o privighetoare-n brad 1

Lirismul modern mizează enorm pe ambiguităţile reve latoarc. El pare să-şi asume o insolită condiţie de am

fibio, cuvînl care, în secolul XVII, numea]a francezi nu doar vietatea puţind să trăiască în aer şi în apă, ci şi statutul ambiguu, de natură, dublă, al unor realităţi.

La Emil Botta înlîlnim mereu acest „haos al diversităţilor „„ privit însă de sus, ceea ce presupune o anume ordonare şi sublimare. Poetul mizează, pe un lirism al eschivelor, obţinut prin, anonimatul polifonic al atîtor voci aduse să vorbească, în* versuri, dar mai ales prin- tr-un constant joc cu *qpiphtyologia,,* asumata în urma unei întîlniri revelatoare$_{L}$cu$_{p}$ppera lui Kierkegaard şi Nietzsche. Ultimul a lăsat „urme vizibile, în cîteva rîn- duri, dacă n-ar fi decît ppernele. *Mineral* şi *Singurătatea a Vil-a. Singurătatea a-.VH-a.* e limpede un ecou la paragraful 309 intitulat. Din *adîncul celei de-a şaptea singurătăţi,* paragraf cuprins în *Ştiinţa veselă*[0]. Nietz- scheană este şi afirmaţia aflată în eseul *Sisteme în critică*[9], publicat, în 1932', în *România literară.* Sintagma privitoare la acel „dincolo de bine şi rău al operei" trimite explicit la celebra carne a lui Nietzsche *Jenseits von Gut und Böse, Zur Gqfjeplpgie der Moral.* Dar mai presus de afinităţile demon^tr^bţle la nivelul sintagmelor, definitoriu pentru apropiere^ dintre)Emil Botta şi Nietzsche pare să fie *ritmul eterne\ întoarceri,* propus de vesela şi tragica înţelepciune (ştiinţă) ce scandează mereu o ireproşabilă cunoaştere funambulesc-gravă, purtînd masca hilară ce exprimă rîsul-plînsul. Poezia din *întunecatul April* s-a impus prin multé din calităţile preţuite de Nietzsche,' dacă n-ar fi decît „violenţa care reînnoieşte ordinea tuturor atomilor frazei, care-ţi impune să ale <i cuvintele şi colorează într-un mod nou gîndu- rile, făcîndu-le mai sumbre, mai stranii, mai îndepărtate" [10]. Ascensiunea şi căderea semnificaţiilor, sub loviturile de ciocan sau diapazon ale acestei violenţe cu finalitate afirmativă, sini regăsibile în opera lui Emil Botta, la nivelul adînc unde intervin strategiile scriiturii, inconfundabilă prin arta echivocului, mereu înscenată cu o precizie avînd aerul impreciziei, cvţ o siguranţa siîngace. dr *

în Menschliches, Allz^ipenschliches, Nietzsche descria avatarurile tipice pentru o artă a echivocului, „în care forma precisă este rupta, contorsionată, retra

dusă în imprecizii, în aşa fel îticîl ea semnifică simultan ceva şi altceva” [11].

Caracterul plutitor, generarea infinită de sensuri, puterea de a disloca pentru a asigura o heterogeneitate ireductibilă fin de o *artă a dejucării* pe care am putea-o numi şi o *artă a des-jucării,* a jocului reluat cu o frenezie neistovită. Univocitatea este exclusă din aceasta lume a pluralităţilor eliberate, unde cuvintele sînt, după expresia lui Nietzsche, „un soi de buzunare, în care s-a pus uneori asta, alteori aceea şi uneori mai multe lu- cn*uri dintr-o dată” [12].

Emil Botta a mizat de la început pe o artă dionisiacă şi pe haloul multiplicităţii, definite de noi „discurs carnavalesc”, „colocviu cosmic”, „alaiul, o gramatică a stilului şi viziunii”, „polifonia eului liric” Arta pluralităţii stilului înghite mereu „haosul de diversităţi”, văzut de la înălţimea perspectivei esoterice sau rîvnind înălţimea, din unghiul perspectivei exoterice (a unnlu- lui batracian). Astfel s-au reunit „melodioasa tragedie” şi burlescul acelor creaţii pe care francezii, la începutul secolului al XVIlI-lea, le-au botezat *amphigouri,* fără ca noi să ştim ce origine ar avea acest cuvînt ce păstrează grecescul *amphî* (avînd sensurile de „din cele două părţi”, „dublu”, „în jurul”), într-o vocabulă stranie, desemnînd, în literatură, o scriere burlescă, un discurs plin de galimatias. De la specia literară *amphigouri,* tot francezii au inventat un adjectiv «amphigourique», folosit pentru a exprima incomprehensibilul, complicatul, obscurul, încurcatul. Polifonia vocilor, discontinuitatea şi fragmentarea formelor susţin o nouă configuraţie de patetism, care ia înfăţişarea hibridului şi a haosului, un haos susţinut de legea transgresării legilor şi stilurilor. Excesul şi abuzul ni se releva ca însemne ale unei retractilităţi lăuntrice imprevizibile, ori de cîte ori ţîşnesc zgomotos în afară, pentru a-şi proteja o fragilitate dominantă, o graţie şi sfială aproape morbide.

!n ciuda jocului şi a disimulării, dincolo de ironie şi badinaj, poezia lui Emil Botta eliberează *un stil al marii pasiuni* (suferinţe), stil caracteristic şi pentru Kierkegaard şi pentru Nietzsche. În opera acestora există o adîncă patimă şi o neîmbiînzită tortură în pofida

ostentativei atitudini non-pasionale, afişate pe considerente de auto-prolecţie. Sau cum spune Nietzsche : „Acest stil are în comun cu marea pasiune faptul ca nu-l interesează să placă, uitînd să convingă, el comandă, el vrea... să devină stăpînul haosului interior, să forţeze propriul sau haos să ia forma, să acţioneze- într-un mod logic, simplu, *categoric, matematic, să devină lege..,*[u] n Pentru acela care-ar socoti prea tranşantă această voinţă a instrumentării stilului, conside- rînd-o străină de spiritul operei emilbottiene, e suficient să evocăm pasajul privitor la somnolenţă din *Also sprach Zarathustra,* aflat în capitolul Von *alten und ncuen Tafeln* (avînd multiple conotaţii din pricina cuvîntului *Tafel* care înseamnă tablă de legi, ospăţ, tablă de scris şi masă) : „Această somnolenţă o voi tulbura învăţînd : ceea ce este bine şi rău, încă nimeni nu ştie, dacă nu cel ce creează” [15].

Somnolenţă şi mare pasiune, cele două stări nu se exclud, realizînd împreună un imaginar care poartă culoarea crepusculului. Ele explică şi acele indecizii ale ritmului şi sintaxei lui Emil Botta.

Refuzînd claritatea luminoasă a enunţului prin tot felul de viclenii, piruete şi străvezii stratageme, Emil Botta nu-şi lasă poemul să-şi ducă pînă la ţinta emoţia. El se umple de paranteze şi reveniri, de sinuoase rătăciri şi refaceri ale parcursului, ramînînd suspendat, precum acrobatul deasupra mulţimii, înainte să se atingă orice linie de sosire ori şansă a clarificării. Botta îşi asumă acel-mod de a fi nietzschean, expus în *Menschli- ches, Allzumenschliches,* unde sînt amendate voinţa *arătării* sentimentului şi mai ales exagerarea lui. Stilul apărat este acela al conţinerii de sine: „a opri emoţia pe drum, a nu o lăsa să alerge chiar pînă la capătul lui”[15].

Poezia lui Emil Botta se întrerupe pe sine, tace şi provoacă o larmă incompatibilă cu linia sentimentului, ascuns astfel, protejat de alaiul de voci pestriţe. Ea refuză să meargă pînă la capăt, abolindu-şi împlinirea, refuzîndu-şi închiderea. Astfel se explică absenţa acolo r poerne pe care le-am putea decreta capodopere, în sensul clasic pe care-l are o asemenea judecată de existenţă şi de valoare. între versuri citabile, se strecoară

Scanned with OKEN Scanner

mereu paranteze, repetiţii, poemul rupîndu-se şi dezli- nîndu-se, pentru a ni se înfăţişa ca o plasă cu cîteva ochiuri rupte. Textul se lasă hărţuit ori inai degrabă mîngîiat de un vid fără nume, ele haosul din care s-a născut, gîndindu-se pe sine şi interzieîndu-şi să se (po-deascâ.

Tipul acesta de discurs, cu ochiuri încurcate sau rupte, dacă nu rămas un fel de plasă neîncheiată, era preferat şi de Nietzsche. Aceeaşi fărîmiţare şi înscenare a gîndirii, sub forma unui arhipelag de fragmente, sînt dominante şi în opera lui Kierkegaard, structurînd *Diapsalmata*, *Firimiturile filosofice*, *Jurnalul* şi chiar structura unor scrieri aparent nefărîmiţate. Paradigma fragmentului şi fragmentarismului ocupă locul deţinut pina mai ieri de edificiile complete şi definitive. Nietzsche a pledai pentru acest tip de decupaj, ba chiar <1 exultat în faţa fragmentului, lăudînd farmecul şi bineţea lucrurilor neîncheiate, efectul sigur a ceea ce nu e dus pînă la capăt, pînă la ultima sugestie pecetluită ca un act de cancelarie. Deschizind, pe această cale, porţile Europei spre o lume a Orientului, pina atunci îndepărtat. Eşecul sintaxei, chiar un eşec mai mult sau mai puţin jucat al gîndirii dau o prospeţime neaşteptată căutării ce se naşte din delimitare, restricţii, separări şi bîjbîiri. Modul acesta de a se expune fără protecţie, iară gardă, fără mască, îşi asumă fragilitatea şi chiar o anume debilitate, „anacronice*[4]. L[T]n fragment din *Alsu sprach Zarathustra* cuprinde următoarea mărturisire, la care-ar fi putut subscrie oricînd Emil Bolta : „îi iubesc pe cei ce nu se cruţă, ce nu se vor păziţi. Pe Aceia care apun, din toată inima îi iubesc căci ei merg dincolo“."? Numai că această necruţare de sine nu e totuna cu o predare, cu o supunere. Eul liric din poezia lui Emil Bolta este răzvrătit, oricît ar părea de umil şi de blînd.

NOTE ' > ¹ —i ..

' Friednch Nietzsche, *thinudn, trop humain,* I. cd Callî-Mon- Imun, tome IU, Paris, Gallimard, I96H, p. 17.

- Doina Uricariu, Apocrife *despre Emil Boita, ccl. cit.,* p. 371—

Scanned with OKEN Scanner

Env.l Botla, *Scrieri* 3. lext ales şt stabilit, studiu introductiv, note« şi bibliografie de Doina Uricariu, p. 225—227 şi 437—43?..

lt log iul ipocriziei a fost pentru prima oară comentat în vo- himul *Apocrife despre Emil Bolta,* publicat în 1984.

[1‘] Emil Bolta, *Scrieri 3, cd. cil.,* p. 179—188 şi 412—416. [l<] Emil Bolta, *Scrieri* 3, cd. cil., p. 276—279 şi 455~—457.

[I] Friedrich Nietzsche, *Aînsi par lall Zarathoustra,* ed. Colii – Montinari, tome Vi, Paris, Gallimard, 1971, p. 253.

[8] Friedlich Nietzsche, Le *Gai Savoir,* traduit de rallcmand par Alexandre Vialattc, N.R.F., Galllmard p. 251—252.

[3] Emil Botta, *Scrieri* 3, *ed. cit.,* p. 230—231 şi 439—440.

[R] Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir,* ed. Colli-Montinari tome V. Paris, Galllmard, 1967, p. 101—102.

[u] Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain,* II, cd. Colli-Montinari, tome III, Paris, Gallimard, 1968, p. 56.

[•'] Friedrich Nietzsche, *Humain. trop humain.* II, cd. cit., p. 177.

[w] Doina Uricariu, *Apocrife despre Emil ßotta, cd. r.it.*$_t$ cap. »V, Cartea de nisip, p. 331—437.

[14] Friedrich Nietzsche, La *Volonte de Puissance, II,* trad. G. Bianquis, Paris, Gallimard, 1958, p. 338.

[1:1] Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra,* ein Buch für Alle und keinen, Mit Peter Gats Einführung und einem Nachwort von Alfred Bauender, Alfred Kröner Verlag, Leipzig, 1930, p. 217: „Diese Schläferei störte ich auf, als ich lehrte: was gut und böse ist, das weiss noch niemand: – es sei denn der Schaffende I “ unde *schaffen* are pe lingă sensul de *a crea* şi, pe acela de a *produce.*

[iü] Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain, 11, ed.* Colii-Montinari. tome III, Paris, Gallimard, 1968, p. 217.

[II] Friedrich Nietzsche. *Also sprach Zarathustra,* ein Buch für Alle und keinen, *ed. cit.,* p. 221.

Q Scanned with OKEN Scanner

Funcţia de mască împlinita de metaforă şi fabula în opera lui Nietzsche e tutelară în creaţia lui Emil Botta, Astfel e pus între paranteze chiar *eul* şi îndepărtat prin această explozie a ficţiunii. Obligat să participe la un incognito permanent, comparabil cu cel creat de pseudonimele kierkegaardiene, de jocul polinimiei din scrierile filosofului danez, eul alunecă într-un con de uitare activă. Absenţa lui, multiplu şi insolit prezentă, funcţionează ca o continuă producătoare de text, lucrînd din umbra, de sub alaiul de măşti, la ţesătura operei. Poemul se naşte printr-o eclipsare originară. Premeditată obliterare a eului, dedublările şi faliile pe care şi le înscenează au la bază un fragmentarism cu sarcini de multiplicare şi relativizare. Dispersarea scapă oricărei reducţii. Lirismul proteiform etalează un soi de Hylas sau Proteu al lăuntricului, o continuitate a sugestiei şi tensiunii de semnificare. Măştile se neutralizează din pricina schimbului general şi abstruz de măşti. Tot astfel, glisarea stilurilor creează şi marea ironie a stilului, practicînd amendări succesive şi distanţări subversive, dar mai ales acea ironie a privirii polimorfe şi polivalente care te îngheaţă prin imposibilitatea de a replica tuturor vocilor din alaiul carnavalesc. La aceasta se mai adaugă şi neputinţa de a ţintui cu privirea capetele de Hylas şi metamorfozele lui Proteu. Poezia, în plină forfotă de identitate, acoperă şi protejează retragerea eului. Ea creează în primul rind un anonimat, dacă nu o ştergere totală a urmelor, fără să diminueze privirea

acestui infinit lăuntric adus în afară ca o scrutare în- spaimîntătoare de Meduză, ca un văz ce „meduzează“ [1] chiar ochiul ce ne-a făcut să vedem infinitul. Lirismul ei fulgerător şi sinuos, o evidentă zigzagare a imaginarului şi emoţiei fac imposibilă căutarea unui punct unic de referinţă. Punerea lui Emil Botta într-o vecină- tide nietzscheană evidenţiază o profundă afinitate la nivelul sintaxei imaginare şi acea îmblînzire a stihiei proprii cu ajutorul fabulei, comună amîndurora. Exemplele pe care aip putea să le dăm din Nietzsche sînt ne-numărate. Cîte fabule, cîte vise şi viziuni povestite în *Also sprach Zarathustra 1 O* fabulă ironică este şi aceea despre „lumea-adevăr”. E vorba de celebrul fragment din *Crepusculul zeilor* intitulat *Cum devine în sflrşit o fabulă lumea-adevăr.* Subtitlul: „Povestea unei erori“. De-a lungul a şase fragmente lumea-adevăr e descrisă ca un personaj accesibil, apoi inaccesibil, necunoscut, inutil, superfluu, abolit, de unde şi întrebarea : „ce lume ne rămîne ?” înlocuirea lumii-adevăr cu o *lume a aparenţelor* pare să fie imposibilă căci o dată cu lumea-adevăr a fost abolită şi lumea aparenţelor[2]. Mecanismul creaţiei îi apropie, în sensul în care Emil Botta, chiar dacă a citit numai cîteva pagini din Nietzsche, deşi a citit mult mai mult, a trăit această lectură, la fel ca pe aceea din Kierkegaard, asemeni întîlnirii revelatoare. Apropierea şi chiar identificarea pe care le va fi resimţit nu l-au reţinut în apele letale ale mimetismului. Emil Botta a preluat din filosofii ce-I vor fi grăbit să-şi atingă mai repede propria-i structură, însăşi mişcarea vitală a spiritului, forţa de a se separa şi de a-şi deschide singur propriul univers în chiar pămîntul virgin al gîndirii luat în posesie, desprinzîndu-se altfel de zborul la sol pentru a contempla şi relativiza *de sus,* cu distanţa şi ironia necesară, tot ce risca să rămînă pur narcisism al ideii şi creaţiei. Picajele teribiliste pe care le practică scriitura şi gîndirea şi, întotdeauna, sufletul în chiar recea şi cutremurătoarea lui detaşare do sine sînt regăsibile mereu la Emil Botta. *întunecatul April* a fost scris cu o dorinţă neliniştită şi sălbatecă de a înălţa şi prăbuşi, prin cuvînt, chiar suferinţa internă, tentată să rămînă pură emoţie, cită vreme un scenariu

Scanned with OKEN Scanne

impersonal, şi rebarbativ prin aceasta, nu reuşea să-i asigure acel joc al prezenţei-absenţă, dar mai ales o tragică şi veselă circumspecţie faţă de sine. Exista În acest volum un ton rebarbativ, o ispită a imposibilului, un chef nebun de a zgîndări ceea ce e decretat în afara limbajului liric. Poezia din *întunecatul April* periclitează mereu confortul limbajului. Şi nu se putea să fie altfel cită vreme cel ce a scris-o face parte din spiţa creatorilor ce se autoflagelează : „Dar şi eu sînt natură. Am simţit desigur natura ca un tumult, ca o energie sau ca un sfîrşit de lume. *Sînt chinuitul şi chinuitorul* meu. *Eu sînt tirania care mă tiranizează.* Nu cunosc din ce regn fac parte : mineral, vegetal sau animal” [3], fragment regăsibil şi în altă confesiune. *„Sînt chinuitul şi chinuitorul meu. Eu sînt tirania care mă tiranizează.* Dar să ştiţi – nu am fost o jucărie în mîna destinului. Destinul am fost eu”.

Jocul debordant ai mistificărilor şi demistificărilor din întreaga operă a lui Emil Botta pare să-şi afle paradigma în acele întrebări esenţiale din *Amurgul zeilor* *, „Eşti tu ce] adevărat sau nu eşti decît un comediant? Eşti reprezentantul sau lucrul reprezentat. La urma urmelor poate că nu eşti decît imitaţia unui comediant“ [4]. O multitudine de răspunsuri, dar mai ales suspendarea lor între cele două capete de pod – aparenţa şi esenţa – vor biciui privirea ameţita de faldurile ostentaţiei, de retractilitatea eului timid, ascuns într-un alai de alter-ego-uri. Dominînd fanatismul acestor polarizări – *esenţa-esenţă, esenţă-aparenţă, aparenţa-esenţu, apa- renţă-aparenţăf* le putem supune, la rîndul lor, unui vertij ratiocinativ. Le putem nuanţa la nesfîrşit, astfel că vom avea esenţa reprezentată, imitată, reală sau comedie a esenţei, şi tot aşa o aparenţă reprezentată sau o comedie a aparenţei. Vom depăşi însă orice oligarhie a dicotomicului, pentru a ne aminti o deviză metz- scheană : „Să ne dezvaţăm de antinomiile noastre (ma- terial-imaterial, mort-viu, logic-ilogic), iată datoria noastră”. Opera lui Emil Botta pare să ii fost scrisă sub semnul acestei devize. Confesiunile paradoxale ale scriitorului luminează mereu refuzul de a defini cu fermitate ceea ce este fundamental multiplu. Precum în aceasta mărturisire la caro ne-ani mai referit : „Eram În real, în concret şi toi uşi eram într-un domeniu a] fanteziei Ceea ce vă spun este exact, nu riguros exact“[5]. Ştergerea limitelor în „Alegorie”[6] are drept rezultat o definire neaşteptată a luminii din perspectiva unui tărim al misterelor : .....lumina, chiar aceea ce radiază din pînzele pictorilor şi din substanţa culorilor, e tragedie, e cenuşă. Îngerul se duce către sediul misterelor, acolo unde formele sini nebuloase, unde frumuseţea nu e canonică, unde *conturele se dizolvă* (s.n.), unde totul e libertate şi orgie, incertitudine şi haos“. Un

O Scanned with OKEN Scanner

vehement protest la adresa unei pseudo-ierar- hii rosteşte Emil Botta, iritat de întrebarea unui interlocutor care-i spune că a descris codrul ca un spectacol : ,.D-ar unde, vă rog, în ce text, vai mie, unde aţi întîlnit pădurile, ordonate, regizate, în vederea unui spectacol ? Pădurile aşa cum le-am trăit eu sînt o sublimă anarhie, un teribil act de insurecţie. Fiecare copac este o tăcută elocinţă vegetală, o explozie vegetală, un protest la adresa unei pseudo-ierarhii. Viaţa mea a fost una zbuciumată. Şi zbuciumate au fost şi pădurile în care m-am refugiat ca într-un vis aievea. în aparenta lor dezordine, în extraordinara lor lume, m-am refugiat, fugind de falsa, de ordinara ordine”[7]. Povestea, fabula, visul sînt expresii ale discursului lucrînd la dezvăţarea lui de dicotomii, ta fel metafora deschide o cale integratoare prin renunţarea la acea hăcuire a sensurilor în aşchii antagonice. *Aşa grăit-a Zarathustra* e. în întregime, şi povestea dezvăţării spiritului de goalele contrarii. Discursurile lui Zarathustra povestesc despre cele trei metamorfoze ale spiritului, întruchipat ca o cămilă, ca un leu şi ca un copil, despre copacul de pe munte şi despre război şi războinici, despre muştele din piaţa publica şi muşcătura de viperă, despre copilul privindu-se în oglindă şi insulele fericite, despre calator, renegaţi sau muntele de măslin, despre beatitudinea fără voie şi despre cele trei lucruri rele, despre legile vechi şi legile noi, despre convalescent şi marea nostalgie, despre cele şapte peceţi şi iluzionist, despre cerşetor şi umbră, despre ora amiezii şi sărbătoarea măgarului, despre regi şi ştiinţă, despre trezie şi fiicele

deşertului. În aceste o mie şi una de nopţi ale filosof iei, actul de a povesti recucereşte toate sensurile spunerii aservite tîlcului mai adine, fiind rînd pe rînd solemnitate şi părăsire a solemnităţii, dar mai ales controversă, predică, dialog, conversaţie, cleveteala, arătare, blam şi admiraţie, culegere a roadelor înţelepciunii. Ponegrirea se împleteşte cu istorisirea, înfăţişarea cu dezlegarea de enigme şi parabola e aruncată în urechea ascultătorilor cu acel gest al secerătorului strîngînd mai întîi la piept ceea ce va tăia, îmbrăţişîndu-şi şi vioien- tîndu-şi auditoriul. „Tovarăşi îşi caută creatorul, şi dintre aceia care ştiu să-şi ascută secera. Distrugători, vor fi numiţi şi detractori ai binelui şi ai răului. Dar ei sînt secerători şi cei care celebrează sărbătoarea. Co-creatori caută Zarathustra, co-secerători şi co-cele- bratori ai sărbătorii" [B]. Actul de a povesti şi. de a asculta povestea este un asemenea *seceriş împreună, co-se- cerişP,* o asemenea celebrare a sărbătorii. Toate sensurile poveştii ca seceriş şi sărbătoare sînt regăsibile la Nietz- sche. Toate sensurile, de la acela de istorie şi[!] basm piuă la minciună şi nascoceală, de la palavră şi plăsmuire pînă la pricină şi problemă. Povestea nu e doar naraţiune şi miracol. Ea conţine o socoteală şi o isco- ditură. În opera lui Emil Botta, în publicistică, poezie şi proză, foiesc toate aceste sensuri aie poveştii şi întreg miraculosul unor o mie şi una de nopţi ale poeziei basmind. Vom regăsi întreg arsenalul de gesturi ale po-vestitorului, prezent şi la Nietzsche, de la tonul sfătos la jelanie şi imprecaţie, de la hohotul de rîs demolator la nostalgie şi bocet, de la săltăreţul ditiramb la tăcerile semnificative, seducătoare prin viclenia nespunerii şi nesupunerii pe care-o trîmbiţează. Iată cîteva începuturi de poveste â la Emil Botta, atît de insolite prin „scorneala" ce stă la baza scenariului :

t. • •

Suie, suie spre lună , :
Un fantomatic Demult şi veştedul Odată.

(Nefiinţei) , . .

În raiuri nalte, sub arcul porumbeilor '•
s-an intihut Endymion şt Luna. . •

(Ca frunza) .

ÎG6

Scanned with OKEN Scanne

În lunca unde visam
visul în care te cunoşteam
cu sabia descriind Paradisul a venit, înlr-o seara, Trimisul
(Toamna, Trimisul)

În fiecare din tragic-nebuneştile născociri, recunoaştem tiparul unor poveşti, precum această probă omniprezentă în basme a traversării codrului terifiant *(selva oscura):*

...Şi m-cju fugărit Eumenidclc prîntr-o pădure cumplită care singura şi m-am ascuns în altă pădure şi mai cumplită.
O, numai că nu muream de multă voie rea fin *loc de sunet)*

Într-un poem dăm peste miraculoasa lacră cu daruri malefice sau benefice dăruită personajelor, reziduu dintr-o cutie a Pandorii, evocat în această litanie deghizată, plîngînd dispariţia fratelui prea iubit :

În iulie,
Săptămîna Patimilor, a mea, spre sfîrşitul acestei săptămîni Vineri,
Vineri veni Păpuşarul
• aici, în odaie, la tropice
la umbra copacului.
Păpuşarul deschide lacra
şi, miracol peste miracol
o halucinantă înviere s-a petrecut aici, în odaie.

Şi. Păpuşarul închide lacra
" şi parcă salută
cu bastonul său de mareşal al păpuşarilor. Şl vai cum se duce cum se mai duce ! Şi vai cum aud
' ' ‘ -ca o explozie
• hei, ho, al păpuşarilor.
(Vineri)

Povestea se întîlneşte aici cu spectacolul de marionete? printr-o imbricare, tipică pentru Nietzsche şi re-

găsibilă şi la Emil Boitei, a poveştii în poveste, a spectacolului în spectacol, a piesei de teatru în piesa de teatru. Structura digresiva a poveştii, a filosof iei născută din poveste şi a poeziei îngemănîndu-se cu istorisirea e o tipică expresie a încastrării poveştii în poveste. O imensă colecţie, datorată poetului Somadeva din secolul al XI-lea, se chema *Oceanul rîuiui de poveşti.* Ca pentru a sugera necontenita revărsare de istorii şi istorisiri, curgerea spunerii şi confuzia calculată între literatură şi viaţă pe care-o instituie suprapunerea unui timp al povestirii peste timpul trăirii. *Intcrmcdiile* din comediile lui Molière, acel intermezzo şăgalnic şi terifiant din poemele iui Emil Botta, intermezzo în intermezzo, şi piesă de teatru în piesa de teatru [10] sînt puntea de unire între viaţă şi literatură, asigurînd mai ales trecerea imprevizibilă a literaturii în viaţă şi a vieţii ia literatură, a „lumii-adevăr" în „lumea fictivilor".

Întreg volumul *Aşa grăit-a Zarathustra e deci* plin de fabule, de povestea unor poveşti. Toate acele discursuri ale lui Zarathustra, cînd nu sînt istorii, pe care şi le spune lui însuşi, în singurătate, sînt „fabule" pe care le spune celorlalţi, încarcînd rostirea cu povara iniţierii, transformînd naraţiunea într-o cale, în răscrucea unei alegeri. Aceste naraţiuni apar încă din *Prologul* lui Zarathustra. E momentul să ne amintim cîte din poemele lui Emil Botta nu ni se prezintă ca *prologuri,* ca *părţi* preliminare ori texte introductive, ca prefeţe pre- cedînd intrarea „corului de voci şi de măşti". Poezia ca preludiu, ca prefaţă, ca introducere este iacă una din măştile pe care le poartă lirismul modern, mistiti- cîndu-ne aşteptarea. Dacă nu cumva acest mod al discursului liric, suspendîndu-se într-o condiţie a pregătitorului, prealabilului, premergătorului, este el însuşi un tip de ecorşeu liric, poemul nearătîndu-ne decît pielea a ceea ce va fi putut să fie şi obligîndu-ne să aproximăm *ecorşeul,* pe care nu ni-l arată, într-un seducător joc de completare ai absenţei. Fără a ataca miezul, „ecorşeul" liric poezia ca precuvântare a cuvîntarii ce nu se va rosti pare să fie una din măştile cele mai obsedante. Emil Botta va uza adeseori de acest tip de scriitură, instalînd din nou autarhia şi bineţea fragmentului

şi profeţind din timiditate sau viclenie, *Plinătatea prin Parte,* cum ne sugerează poemul *Ascult! nd clniecele.*

Povestea amînulă de prefaţa poveştii, lirismul redus la o anticipare a lui, la o stufoasă pregătire, la un preambul care nu se mai consumă, este prin el însuşi un mod de punere în abis a lirismului. Dar actul preliminar conţine şi sensul do a prevedea. Poezia ca prevedere, ca previziune, scrisă cu aerul umil de parca n-ar fi decît o introducere, a cui însă ? a soliei şi apocalipsei, a litaniei şi cutremurului lăuntric, a visului şi a întîlnirîi „Doamnei cu coasa „, poezia cu o premergere a poeziei este unul dintre cele mai miraculoase feluri de a fi ale emoţiei estetice. Furişarea în pre-emoţie, într-un dinainte de emoţie, întîrzie, tărăgănează drumul înfiorării. Poezia nu merge, ci pre-merge. Ea cere o amînare, o păsuire ca să fie, liniştindu-ne cumva prin această /er-oiversare care este însăşi masca pe care o poarta *traversarea* fulgerătoare a imaginarului. Un poem, *Fericirile,* debutează cu un „cuvînt introductiv" : „Dragă mi-e libertatea de a visa în lan, / de a mă trezi visînd în lanul acel / ca un leneş învăţăcel". Şi cuvîntul introductiv nu se termină, de parcă poetul nu ne-ar ţine decît o prelegere despre plăcerea lui de a visa în lan. Preambulul sau nu este însă decît o teribilă masca. în spatele rostirii tărăgănate, în spatele reveriei jubilînd, creşte însuşi peisajul morţii, lanul ei sălbatic invadînd peisajul bucolic : „de a ma trezi visînd în lanul acel /, ca un leneş învăţăcel, de a visa moartea, de a mi-o imagina / ca un desfrîu. An cu an, / clipă cu clipă va creşte, / mă va cuceri. Tot cuprinsul; întregul, tîlhăreşte, regiunile acestea singuratece. Şi însuşi lanul îmi va spune, dragul de el, hoţomanul, că e inai bine aşa. / O, e mai bine aşa !" *(Fericirile).* Poemul, de o construcţie memorabilă, ne sugerează dezvoltarea sensurilor pe care le deţine lirismul ca prolog. Fiind o *pre-vedere* a poeziei, el este şi o *pri-veghere* a ei, un mod de a o „administra", de a cîrmui, de a supraveghea însăşi viaţa fiorului. Poetul ce prevede şi priveghează este un iscoditor al lumii, un străjuitor. El observă, păzeşte, pîn- deşte, cu ochii deschişi, trăind într-o veghe grijulie, mereu prudentă, mereu vigilentă.

Poezia ni se înfăţişează ca o hiperatenţie, ca o circumspecţie halucinanta, ca o luare-aminte. E prudenţă şi supraveghere, e precauţie şi prevedenie. Interesantă această proximitate dintre cuvinte şi sensuri. A sta la priveghi, a-l priveghea pe cel intrat în nefiinţă e un mod de a-ţi pre-vedea propria nefiinţă, sens amplificat pînă la acea identificare a vieţii cu o prefaţă a lumii de dincolo. Poemul *fericirile,* la care ne-am referit, are marca calitate de a purta asemenea sensuri complementare şi mai ales de a situa thanaticul în spaţiile unui vegetal miraculos, amintindu-ne că mitul Persephonei şi intrarea ei în Hades debutează cu un cules de flori, tot aşa

cum într-un vechi colind Mă *luai, luai,* tînara fată culegînd flori e „luată", îmbrăţişată de moarte. Dar cea mai spectaculoasă înţelegere pe care ne-o procură dezvoltarea semnificaţiilor poeziei ca *prefaţă, pre-vedere, priveghi* este recucerirea unor sensuri originare, în care Primăvara, iubirea şi moartea se întîl- nesc. Întîlnire explicînd sensurile *întunecatului April,* anotimpul graţiei şi eflorescentei atroce, simbol al primăverii ca prefaţă a iubirii şi morţii. Un poem mai puţin cunoscut, aparţinînd literaturii latine din secolul al II-lea e.n. şi datorat probabil lui Florus, se cheamă *Pervigilium Veneris,* ceea ce înseamnă veghea, priveghiul lui Venus sau *Ziua de veghe a zeiţei Venus.* Micul imn închinat uniunii fecunde dintre Primăvară şi Pă- mînt este un poem care, în numai 93 de versuri, cîntă primăvara, anotimpul lui Venus şi preparativele ce ţin de sărbătorirea zeiţei, urmate de litanii în cinstea ei şi, în epilog, de plînsul elegiac. Ceea ce resuscită neaşteptat poezia lui Emil Botta este sensul complex al latinului *Pervigilium,* anume asocierea neaşteptată pentru noi (cei obsedaţi de dicotomii şi delimitări vădind o atrofiere a semnificaţiilor) dintre grădină, culesul de flori, primăvară, iubire şi moarte, Iată un poem scris în anii '40 zugrăvind moartea, sub chipul primăverii. Aici întîlnim sintagma liminară „mărţişorule Moarte" i

Aho, aho,
<t paserea Moarte, ce la ferestre şi praguri stă. Leliţa Sourte,
da-te ld o parte, să pier lasa-mă.

{ ■ Aho, aho I
O, v pion devreme, Lanţul lobului, ăst pos de Ion sună şi geme Aho, aho, e paserea Moarte, solia din cerul ce-i foarte, foarte albastru
Fumegos Departe,
ulciorule astru, le cuprind de toarte. Primăvară Moarte mărtişorule Moarte Ia ferestre şi praguri, sună-mi iar a moarte.

fChipuf *morţii)*

Scanned with CamScanner

Nu există „glosă" mai completă pentru *întunecatul April* şi reprezentare mai terifiant-graţioasă a primăverii, purtînd însemnele trecerii ca acest colind tulburător, capodoperă a lirismului recuperînd marile virtuţi ale rostirii, ale oralităţii. O superbă frescă de la Pompei, aflată la muzeul din Neapole, se cheamă *Pervigilium* şi o înfăţişează pe Venus într-un strai vaporos, culegînd flori, cu spatele la noi. Imaginea ne aminteşte brusc de *Primăvara* • lui Botticelli, sugerîndu-no acelaşi amestec al farmecului şi inflorescenţelor în jubilaţie cu sentimentul morţii. Fresca întreagă, în vaporoasa ei alcătuire, purtînd numele de veghe şi priveghi *(Pervigilium)* ni se arată ca o *prefaţă,* ca un preludiu, tergiversând printr-o graţie tandră, printr-o masca bucolică, exact obrazul crud al disoluţiei. Tergiversînd, printr-un pre-ambul efemer, cit durata florilor lui Adonis, ceea ce, ţintuit în veghea şi pre-vederea miraculoasă, nu este decît vederea şi circumspecta privire de dinainte de băgarea în seamă a morţii. Dar ce veghe şi mai ales ce priveghi se poate împlini cu spatele întors, cu trupul ascunzîndu-şi privirea ? Acest *pervigilium* ne părăseşte, această strajă dispare din însuşi spaţiul ce-o instituie şi astfel pare să ne prevină, prin chiar părăsirea însemnelor veghii şi ale precauţiei, asupra a ceea ce va urma în mod fatal, amînînd astfel cu spatele întors la el şi la noi clipa ce-a început să fie chiar prefaţa unui alt anotimp. Venus întoarsă cu spatele la noi, mai mult

decit Primăvara lui Botticellî, ascunde cu trupul ei, ca o jerbă a inocenţei şi nevăzului, lucrul pe care începem să-l presimţini. Anume, declinul veghei într-un priveghi al fiinţei. Acest *Per vig ii iuin* este o lecţie despre ceea ce-ar putea sa lie insinuarea tragicului în lirism prin gingăşie şi pozǎ diafana. Arta pe care Emil Eotta a sta* pinit-o cu prisosinţă, dimpreună cu aceea de a veghea asupra graţiei prin însăşi boicotarea ei cu ajutorul stridenţei Şi strigătului expresionist.

Prin intermediul acelor digresiuni pe care Ie face povestea, pentru a proteja, în filosofic şi în poezie, inefabilul filosofici şi poeziei, inefabil care e totuna cu adevărul numit de cei vechi *a/etheia,* cuvînt explicat printr-o etimologie falsă, dar atît de reala, ca „alergare divină". Discursul ca poveste, fie el doar o parte din ea, prolog, intermezzo, povestea din poveste, rosteş- te-nerostind adevărul, într-un du-te vino (chiar sensul etimonului latin *discursus-us)* care nu e altceva decît o alergare divină a limbii. Putem vorbi de inefabilul filosofici lui Nietzsche şi putem sa vorbim de inefabilul poeziei lui Emil Botta. Dar acest „inefabil" e chiar povestea şi morala unei scriituri, făcute din cutremur şi dulceaţă, dintr-o aducere a măruntaielor la suprafaţă, dintr-o mărturisire a foamei şi setei lăuntrice, din bil- bîiala, bîjbîiala şi stîngăcia de a le povesti şi găsi o morală, în fine din violenţa şi sălbăticia de fiară pe care nu şi le reprimă cuvîntul, metamorfozîndu-se mereu, tot el, acelaşi şi altul, într-o pasăre, în blinda murmurare a unei ariiCăci durerea, suferinţa din bucurie şi din durere este ea însăşi personajul unei poveşti din poveşti. Istorisirea, spunerea miraculoasă din G *mie şi* una de *nopţi* n-aveau pină la urmă alt rost decit acela de exorcizare a nefiinţei. Povestea nu e altceva decit un scut. În ea se aud şi bubuiturile de tunet, şi cereştii© focuri.de artificii pe care le convoca Nietzsche pentru a vorbi simţurilor somnolînd sau adormite [12]. $i tot în poveste se aude vocea uşoară şi vaporoasă prin care vorbeşte frumuseţea, vocea alunecînd, în sufletele cele mai treze [13]. Povestea (Băsmuitorul), ca un scut protejínd filosofía şi poezia, poate să se cutremure şi să rîdă pentru sine (de sine). Şi acest cutremur şi hohot

Scanned with OKEN Scanner

de ris, infiorâsea şi cleveteala din orice istorisire, fie ea filosofic sau poezie, primesc însemnele sacre ale frumosului [14], devenind cutremur estetic şi ris estetic.

Există în lumea culturii o mereu resurgentă opoziţie între existenţă şi cunoaştere, între subiectivitate şi o- biectivitate pe care mai ales gîndirea europeană le-a separat, valorizînd de regulă doar unul din termeni. Pe urmele lui Raymond Aron [15], să ne întrebăm însă de ce autenticitatea şi adevărul, dreptatea spirituală şi puritatea persoanei au fost mereu atribuite contemplativităţii şi nu acţiunii şi, mai grav, la limită, pînă Ia urmă Spectatorului fiinţei şi nu Actorului ei. în Apocrife... intuiam şi afirmam, cu sinceritatea şi lipsa de precauţie a unei convingeri, că emblema actoriei e nepotrivită poeziei lui Emil Botta, numai atît cît trimite la o profesie şi nu la o vocaţie ascetică de a fi *Actorul* tuturor celor ce alcătuiesc lumea naturii şi culturii, universul propriei poezii.

NOTE

[1] Bernard Pautrat, *Versions* du *soleil. Figures et systèmes de Nietzsche,* (Coll. L'ordro philosophique), Paris, Seuil, 1971. Vezi în volumul *Nietzsche aujourd'hui ?* U.G.E. (Coll. 10/18) no 817, Paris. -1973, studiul lut Bernard Pautrat, *Nietzsche médusé.*

[2] Friedrich Nietzsche, *Le Crépuscule des Idoles* suivi de *Le Cas Wagner,* Traduction. d'Henri Albert, Denoël/Gonthier, p. 35—- 37.

[3] Emil Botta, *Scrieri 3, cd. cit.,* p. 285. Fragment din interviul *Călătorie în viitorul care a trecut.*

[4] Friedrich Nietzsche, *Le Crépuscule des Idoles, cd. cit.,* aforismul 38, p. 17.

[5] Emil Botta, *Scrieri 3, ed. cit.,* p. 294, Fragment din interviul *„...Ei, bătrînii ca vremea* au *scris prima fila a epopeii naţionale."*

ti Idem, ibidem, p. 277.

[7] Idem, Ibidem, p. 296—297.

[K] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra, cd. cit.,* p. 33.

[9] *Idem, ibidem,* p. 33.

[10] Max Dessoir, *Das Schauspiel Im Schauspiel,* eseu cuprins în voi. *Beiträge zur allgemeinen Kunstwissenschaft,* Stuttgart, 1929.

[11] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra, op. cit. Des affections de joie et de souffrance,* traducerea părţii intitulată în «jerniana Von *des Freuden und Leidenschaften,* p. 47.

[12] *Idem, ibidem,* p. 47.

[13] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra, ed. cit.,* cap. Des *vertueux:* «Cu bubuituri de tunet şi celeste focuri de artificii trebuie sî vorbeşti simţurilor care somnolează şi care dorm. Dar cu o voce uşoară vorbeşte frumuseţea j ea nu alunecă decît în sufletele cele mai treze". Fragmentul apare la pag. 109.

[14] Friedrich Nietzsche! *Ainsi parlait Zarathoustra, ed. cit., ibidem.* Dăm în continuare traducerea textului parafrazat de noi : »Uşor scutul meu azi pentru mine tremură şi ride şi, prin frumuseţe, sacre deveniră rîsul şi cutremurul'.

Raymond Aron, *Introduction à la philosophie de l'histoire.* Essai sur les limites de l'objectivité historique, complétée par des textes récents, Gallimard, 1981.

Scanned with OKEN Scanner

— Voi slnteţi, voi aşadar, cu arhaic verb de copil, voi slnteţi, voi călifari

Emil Botta

Ca poet, dezlegător de enigme şi min- tuitor al hazardului, i-am învăţat să creeze în viitor şi tot ce a fost, să răscumpere prin creaţie.

• *Nietzsche*

Halb Kinderspiele
Halb Gott im Herzen

Goethe

Exerciţiul continuu al ascultării de sine exclude orice supunere. Lucrul a fost subliniat de Nietzsche într-o frază mizînd pe jocurile eufonice şi de semnificaţie ale cuvintelor, aflate la mare preţ şi în opera lui Emil Botta, Nietzsche îşi întăreşte din nou părerea că „cine este ascultător (supus), pe sine nu se ascultă". Limba română redă peste aşteptări jocul verbal şi de sens cuprins în fraza germană „Wer aber *gehorcht*, der *hort* sich selber nicht!" Fragmentul cuprins în *Von alten tind neuen Tafeln (Despre vechile şi noile legi)* apare tradus în versiunea franceză : „mais qui obéit, lui-même ne s'écoute !" b Jocurile de cuvinte au în filo- sofia lui Nietzsche o virtuozitate şi o putere de sugestie remarcabile. Una din direcţiile în care s-a manifestat

emblema a fost şi aceea a prestidigitaţiei lingvistice, a scormonirii adîncurilor limbii şi cuceririi unor noi tipuri de jlexibilitate de gîndire. La nivele diferite, Hcidegger, Barthes, fcl-quel-iştii au continuat o direcţie (re)deschisă -de Nietzsche, resuscitând plenar un *illo temppre* al limbajului. Jocul de cuvinte readuce în filosofie o stare auroralâ a limbii, acel mod de a vorbi prin imagini ce aparţine poetului. Sentimentul de ruşine mărturisit de Nietzsche faţă de faptul că trebuie să mai fie poet, deci să vorbească în imagini, „cum fac poeţii", „să şchioapele", „să se bîlbîie" [2] se referă cu siguranţă şi la plăcerea lui de a biciui gîndul cu ajutorul artei simfonice de a simţi şi folosi limba. Ruşinea mărturisită de Nietzsche e numai o mască, obrazul lui împurpurat ne- aratînd, în fond, decît bucuria şi ameţeala pe care le resimte plămădind lutul moale al limbii.

Apelul lui frecvent la jocurile de cuvinte repoten- ţează fragmentarismul, lăsîndu-l să se manifeste ca interpolare. E suficient un singur sunet sau un grup de sunete ca sensul să se disloce, lăsîndu-se învins de un sens nou. Acest tip de bruiaj acustic, departe de a aboli comunicarea, o nuanţează şi ceea ce părea obstacol seu sugrumare a unei semnificaţii se transformă într-un miracol de jeturi semnificative, comparabil cu jerba apei din fîntînile arteziene. Sensul blocat prin imixtiunea unui obstacol (a unei interpolări acustice) se ramifică astfel cu ajutorul noii proteze verbale şi cîteva litere adaugă fostului cuvînt (cuvîntului iniţial) un altoi capabil de metamorfoze imprevizibile. Jocurile de cuvinte oferă barocului chiar literele alfabetului şi el construieşte cu ajutorul lor o multitudine de conotaţii, un spaţiu de-a dreptul fermecat, punînd în mişcare limbajul ca •operă de artă graţios-abstruză. Această *meraviglia,* creată cu ajutorul cîtorva sunete şi litere, captează sensul unui cuvînt şi-l aruncă, punînd în locul lui *alt* cuvînt şi totuşi *atU de asemănător* cu primul. Limba ţîşneşte şi cade, se învolburează, dar mai ales se joacă eliberîn- du-şi barochismul acustic şi semantic. Şi-n ciuda apelului ei la artificiu pare să-şi recîştige o nouă prospeţime şi inocenţă, devenind un soi de scenă pe care cuvintele o asaltează ca nişte saltimbanci, astrologi, pă-

Scanned with OKEN Scanner

puşari, nebuni şi înţelepţi, toţi apucaţi de o frenezie neprihănită« copii mari întrecîndu-se în arta prestidigi- taţiei. Un tumultuos edificiu baroc, o miraculoasa fîn- tînă imaginată de Bernini şi Borromini devine limba făcută să se reverse prin jocul de cuvinte. Fărîimţată pentru o nou<i alcătuire, fiinţa ei, ce părea singură, se transformă în diverse înfăţişări, dezvaluindu-ni-se mai elastică, mai aerată, mai graţioasă, şi totul din pricina unei „ştiinţe vesele", capabilă s-o smulgă prin joc şi inteligenţă unui echilibru devenit sărăcie şi fixism.

Cuvintele, supunîndu-se jocului de cuvinte, eliberează în filosofía lui Nietzsche nu doar scheletul conceptelor, îmbrăcîndu-l în senzuala carnaţie a metaforei. Ele dezvoltă un miracol şi miraculos al sugestiei, aducînd în prim plan cea de-a treia metamorfoză a spiritului, în copil, după primele două, cînd fusese cămilă şi leu. Şi pentru ce această nouă şi ultimă metamorfoză, după ce spiritul a fost cămilă cu şoldurile solide, puţind să poarte poveri şi avînd prin robusteţea-! specifică respectul pentru povară ? Şi pentru ce un spirit-copil, după ce spiritul a fost şi leu, cunoscind forţa leonina şi creîndu-se pe sine ca libertate şi fiind în stare să rostească un Nu ferm şi sfînt datoriei ? Pentru că „inocenţă este copilul şi o uitare şi un nou început, *un joc,* o roată care de la sine putere se învârteşte, o mişcare primă, un sfînt şi categoric Da" [3].

Cu ajutorul spiritului copil, limbajul recucereşte o stare originară şi, graţie jocurilor de cuvinte, el trăieşte o uitare şi un nou început, rostogolindu-se ca o roată care de la sine putere se învîrteşte. Nietzsche a eliberat barocul în limbajul filosofiei datorită acestei inocentari a gîndirii. El a apelat la jocurile de cuvinte, cu o artă unică, recucerind întreaga jerbă verbală şi minunăţie a etimologiilor false sau reale, fabulate sau autentice din dialogurile platoniciene.

La Emil Botta, jocurile de cuvinte, cu amestecul insolit de neologisme şi regionalisme, de arhaisme şi vocabule livreşti, ţin şi ele. de o artă a interpolărilor şi apocrifelor acustice. Hazardul şi premeditarea acestui ludic verbal eliberează o faţă veselă a limbajului. Lirismul cîştigă din nevinovata şi sprinţara joacă a limbii.

Scanned with OKEN Scanner

exorcîzînd astfel prin măştile jocului de ^cuvinte încă o moarte, moartea limbajului însuşi. lata un joc de cuvinte clezvoltînd un oximoron şi, mai mult decît atît, o vecinătate hilară a dezordinii interioare cu ordinea pe care-o propovăduieşti celorlalţi. Ne reîntîlnim astfel cu o serie de topoi, precum nebunul înţelept, orbul-dar- văzator sau haosul ca punct de plecare în orice geneză ramificînd armonia în lumea cerului, a părnîntuluî şi vietăţilor ;

* „Nesocotită a socotit:
— în bobi îmi iese ra ar Ii murit.
...Şi flori îmi aruncă, un miracol de flori 1 Şi-ml citeşte de zor
pîna-n albele zori, miraculoasele poezii.

(Miraculoasele)

Un alt poem dezvoltă o strategie a conotaţiilor bazată pe infixe. îngemănarea cerului şi a eului liric e sugerată prin repetarea aceluiaşi verb, preluînd alte sensuri. Poemul *Contra-pasăre* relevă în acelaşi timp un fenomen important de stilistică şi istorie literară. Nichita Stănescu se trage „din mantaua" lui Emil Botta, dezvol- tîndu-i direcţia cerebrală şi Indică. Cum tot din Emil Botta se trage şi Dan Laurenţiu, cultivîndu-i angeio- mania graţios-stridentă, dar mai ales melopeea crepusculara, extazul nocturn.

O notă din cer, *scăpată* din cer numele ei îmi *scapă.*
O navetă
între pămînt şi cer un zbor straniu (imprevizibile sînt câilp tale), o pasăre
nici pe departe
şemănînd cu suratele,
o *contra-pasăre,*
o anti-pasăre.

C-da 2Î7 coala 12

încotro, *pasăre-anii.*
pe calea soarelui,
pe drumul care duce la Xanadu la burgul D'Ogni Santi ?
(Coniru~pasărc)

Altundeva, jocul de cuvinte provoacă o vecinătate a şăgălniciei şi ireverenţei cu moartea :

acolo am *ştreanguri* pentru *ştrengari*
(La cărămidă)

Dezvoltarea conotaţiilor unui cuvînt în sintagme sau expresii duce la o remarcabila pedalare pe tema trecerii, transformind monotonia repetiţiei într-un soi de bocet modem :

Doar *vremea* nu trece
de Ia o vreme.
Şi privesc la cer la norii, – trireme
• pe marea din cer.
Şi trece o Umbră
de ia o vreme:
— Stai moarte
ai *vreme* nu te grăbi!
(Limpede ca lacrima)

Alteori, interpolarea acustică ne sugerează catastrofe ."hipertrofiate", printr-o spaţializare a neantului •»

Eu iubesc această policromie
şi înscenarea voastră şi această *vastitate* în această lume
devastată.
(Ultima noapte)

În fine, regăsim jocul de cuvinte ca o tipica reluare, repetiţie, avînd sensul pe care i-l atribuia Kierkegaard de „acelaşi lucru şi totuşi schimbare şi totuşi acelaşi lucru" :

Eu Burlador, striga un glas,
în decorul *stins* al *stinsei* alei, *
glasul *nestins* al iubitei femei
(Ei Burlador)

Apare şi simplul joc mizînd pe frazeologie:

A venit cucul, singur cuc !

sau acela croind *amphibolia :*

Şi ce bine, ce bine ucigător : cucerit şi cuceritor
se ţiu *bine*
în cîleva şubrede coaste
(Umbra)

Iată-l pe poet inventînd cu ajutorul unei simple litere un scenariu al supliciului (teroare) şi culpabilizăriî (e- roare) :

Eu evoc un secol de aur, un instrument de tortură: între eroare şi *teroare* stă subtila, suava literă *T.* Pe o cruce în formă de T, a fost răstignită Himera : NUESTRO 'SEÑOR
DON QUIJOTE
EL CRISTO ESPAÑOL
(Cervantes)

Jocul cu „suava literă T", ideogramă a crucificării, e prezent şi în prefata-alegorie la volumul de desene al lui George Voinescu, intitulat *Balamuc Palace Hotel.* Alegoria, esenţială pentru susţinerea tezei privitoare la influenţa exercitată de Kierkegaard asupra lui Emil Botta, are drept personaj unul dintre pseudonimele filosofului danez, Johannes de Silentio, pseudonim utilizat pentru *Repetiţia,* apăruta în aceeaşi zi cu volumul *Teamă şi cutremur,* Emil Botta îi latinizează numele, astfel că personajul „alegoriei" se cheamă Johannes de Silentius. În fragmentul pe care-l vom transcrie, ca un exemplu al rolului deţinut de jocurile de cuvinte în scrierile lui Botta, descoperim chiar o dezvoltare a cî- torva rînduri din *Diapsalmata,* aflate în volumul *Enten / Ellen:* „S-a întîmplat că focul a izbucnit în culisele teatrului. Bufonul a venit să avertizeze publicul. S-a crezut că el făcea o glumă şi s-a aplaudat; el totuşi a insistat; s-a rîs în hohote. Cred că aşa va pieri lumea în veselia generală a oamenilor spirituali care vor crede că-i vorba de-o farsă."[4] Dar iată şi fragmentul din „alegoria" lui Emil Bolta, unde redescoperim jociil verbal din poemul *Cervantcs,* obţinut prin simpla adăugare a literei T : „Johannes de Silentius era un singuratec, un timid, un om «în stare de umbră**, bîntuit de temeri. Kierkegaard l-a cunoscut bine, aşa cum ajungi să cunoşti un lucru pe care-l examinezi şi critici o viaţă întreagă. Sigur, de Silentius a fost martorul acelei nopţi memorabile, a auzit bufonul care anunţa că focul s-a declarat în culise, dar nu-i exclus ca frica lui asupritoare, teroarea lui numai să fi văzut groaznicele flăcări ale incendiului care a făcut atîta vîlvă. Şi între teroare şi eroare stă, mirata, o nuanţă subtilă, o

Scanned with OKEN Scanner

diferenţă infimă şi delicata literă *t* care poate fi însăşi trecerea şi pe care numai tipograful o poate menţine ori anula/'[5]

E momentul să recuperăm semnificaţiile grave ale jocului de cuvinte, simbplizate de „suava", „delicata" literă T. în funambulul venit să vorbească mulţimii, să-i cînte, să plîngă, să rîdă şi să se scălîmbăie în faţa ei[6], **4/** nu trebuie să vedem doar acrobaţia lansînd o provocare abisului, amuzînd ochii avizi de imagini pline de tensiune. Jocul de cuvinte este el însuşi o coardă deasupra adîncurilor, întinsă între maimuţăreala de sensuri şi un mal, de unde începe o „hartă a supranaturii", cum ar fi spus Emil Botta. Intervenţia omului asupra limbajului, tensionat la paroxism prin jocul de cuvinte, exacerbează condiţia de *omenesc* şi de *punte* a rostirii.

Sensul cel mai grav pe care-l implică hîrjoana sau exerciţiile de virtuozitate cu limba este acela de trecere şi de declin (declinare) a sensurilor. Nu e nevoie decît de un declic pentru ca eroarea sa devină teroare •^Jnvers. Ce alt univers mai apropiat şi mai la înde- mînă decît limba ne face să realizăm cît de simplă e schimbarea, cît de neaşteptată disoluţia, cît de brutală metamorfoza ? O simplă literă şi sensurile alunecă* în- tr-un balans ce le urcă şi le coboară, aruncînd asupra lor cînd umbra denigrării, cînd nimbul veneraţiei. Jocul de cuvinte oferă o proximitate terifiantă lui *aici* şi *dincolo,* cerului şi pămînţului, vieţii şi morţii. Virtuozitatea tehnica pe care-o presupune, productivitatea lui, datorată unui soi de maşinărie fasonînd miracole lingvistice, aşază imprevizibilii şi inefabilul condiţiei umane sub incidenţa fast-nefastă a unui automat capabil de manevre neaşteptate. În jocul lingvistic, în jocul de-a viaţa şi de-a moartea cu vorbele, exista dimpreună cu graţia o acută nostalgie. „Ii iubesc pe marii denigratori", spunea Zarathustra, „pentru că ei sint marii lăudătorî şi săgeţi ale nostalgiei spre malul celălalt." [7]

În atitudinea de *ireverenţă* şi de discreditare pînă la cleveteală pe care-o presupune joaca de-a limba, tălmăcind şi răstălmăcind cuvinte şi sunete, se ascunde marea şi profunda reverenţă în faţa cuvîntului şi o nesfirşită nostalgie a fiinţei de a se putea dărui posibilului, precum un nume declinîndu-se sau rădăcina unui cuvînt împodobindu-se la nesfîrşit cu bogăţia de sensuri a unei familii de cuvinte.

Ce presiune a nefiinţei în poemul *Nicăieri,* dezvoltând un joc înspăimîntat cu neantul, cu posibilităţile neantului:

> $î eram *Nimeni* al *Nimănui* şi al *Nicăierului,* nici al zilei de azi, nici al zilei de mîine.
> *Nimeni* eram al imperiului *Nicăieri* Era un *timp atemporal,* un timp de Haos, de Hades, în somnul infernal. Şi a fost parcă *ieri,* în noaptea *ierului* Cînd *fiinţa* imperiului,
> • *fi în fa Nicăierului* s-a *desiiinţat.*

Totul obţinut .prin declinarea cîtorva cuvinte Nimeni, *Nicăieri, ieri,*

prin alăturarea *fiinţei* de actul de *desfiinţare* a imperiului, prin repetarea unor litere (N şi H) în cuvinte comune scrise cu majuscule şi avînd sensuri apropiate (Haos, Hades). Complexitatea jocului de cuvinte, exploatînd o artă a enigmaticului, inocentării şi exorcizării, e vizibilă, în tot „haosul de diversităţi (Nietzsche) al sensurilor pe care-l eliberează poemul *Potestas clavium (Puterea cheiîor):*

> Pumnareta, Victoria I
> O lama cădea, o coamă de leu flutura Pumnareta, Pumna, Pi, strigătul nostru era. Sclipeau emblemele *S* ca un şarpe sclipea şi coama leului sclipea şi ea ca un blestem: era S, al nostru totem. Pumnareta, Pumna, Pi, trei de trei ori, niciodată nouă nouri călători I Noi selcnograii, selenologi în Swedenborg iniţiatii, oculta S, şerpii, asceţii, piraţii, am urcat cele trei trepte ale Perfecţiunii.
> Şi căderea s-a petrecut cind noi, uitînd Puterea *Cheilor,* am rostit *cuvintcle-chcic cuvinte-dezastru:* Răpită, Papiţa, Not.
> Şi Not, uriaşul de-o palmă, cu toiage de gheată, cu barba de un cot. Not, mai ales Not, aduse pierzania.

Să observăm mai întîi • amestecul de livresc (în „Swedenborg iniţiaţii") şi de formule tipice refrenelor de copii („Pumnareta, Pumna, Pi"). Vecinătatea dintre descîntec şi neologismul hipersavant. Totul într-un soi de poveste despre iniţiere şi încălcarea legilor ei, totul într-un Basm care dă seama de o greşită întrebuinţare a puterii cuvintelor. Aşezarea pe aceeaşi treaptă a refrenului de copil cu descîntecul şi ritualul mai complex de iniţiere pare să facă dreptate, prin poezie, într-un domeniu unde etnologia dogmatica şi pozitivismul modern au greşit stabilind ierarhii false. Pot fi socotite

refrenul paparudei ori Caioianul doar aşchii, reziduuri degradate dintr-un ritual ? Şi nu vor fi participat şi refrenele de copii, ca un limbaj mai stîngaci, la alaiul de voci de toate vîrstele, împlinind o funcţie precisa în lumea ritualului ? Cu'turile participative înţelegeau şi acceptau eficacitatea magică şi demnitatea semnificativă, nu doar a vîrstei venerabile, ci şi a copilăriei. Priveau cu admiraţie, spaimă şi cutremur copilăreala, a£,umînd-o, uu ca o neînţelegere a unor adevăruri solemne, ci ca o cale directă de îmblînzire a lor. *Potestas clavium (Puterea cheilor)* exprimă, printr-un soi de „magie dynamiste ou animique", puterea jocului de cuvinte de a *provoca* fenomene ţinînd de existenţă şi de semnificarea existenţialului, o forţă ce acţionează şi în sensul contrarierii acestora. Latinescul *potestas* înlemnind „putere", „autoritate", „funcţie", „magistratură", dar şi „esenţa", „natură", „fire", se referă deci şi la o magistratură, natură, autoritate a „cheilor" semnificative, în stare să provoace, dar şi să contrarieze dorinţele celui ce se joacă de-a cuvintele şi de-a autoritatea ori natura limbajului. Fiind joc legat de o copilărie a jocului şi poezie născută din jocul aproape infantil de-a povestea şi de-a puterea, sînt cu atît mai preţioase sensurile grave şi tragice din *Potestas clavium.* Şerpui- toarea literă S este însăşi „curba propulsată de ea însăşi" [8], totemul şi emblema sclipitoare. Ea declanşează sinuozităţi' tulburătoare ale existenţialului, un soi de spirală care, începînd prin a fi a vieţii, se continuă în bucla morţii. Apoi acţiunea de a urca treptele Perfecţiunii se soldează cu prăbuşirea, o prăbuşire datorată cuvintelor-cheie, totuna cu cuvintele-dezastru. Jocul cifrelor magice se împleteşte cu acela al repetiţiilor şi formulelor enigmatice. Ca pentru a ne avertiza de pericolul ascuns în orice act de virtuozitate şi de putere. Ajqns undeva prea sus, într-o zonă rarefiată a nuanţelor, jocul de cuvinte riscă să-şi transforme ascensiunea în., prăbuşire. Trufia limbajului are nevoie de o nouă baie de umilinţă şi simplitate : „O, trebuie *să sărăceşti,* / tu înţelept neînţelept 1" [9] stă scris în poemul lui Nietzsche, avînd un titlu născut şi el dintr-un joc oximoronic, Von *der Armut des Reichsten (Despre sărăcia cehii bo*

Scanned with OKEN Scanner

gat) [10]. Bogăţia limbajului încărcindu-se, precum o faţadă baroca, de atîtea curbe şi contracurbe ale semnificaţiei, de atîtea mişcări fără sfîrşit exercitîndu-se doar de dragul mişcării, se simte ameninţată de preţiozitate şi instabilitate. Şi atunci travestiul într-un corn al a- bundenţei visează o benefică întoarcere la simplitate şi sărăcie. Şi limba tînjeşte să se coboare (înalţe) la umilinţa şi primitivismul de onomatopee, la acea pv- tere a strigătului expresionist, la confortul tăcerii :

> Şî Tucerca, Tăcerea lipseşte, zeiţa Tăcere ardoarea tăcută, aeriana tăcere lionardescă solia solară, lunară, nici cu nu mai ştiu...
> ...Noi continuăm cina s-o cinăm şi continuăm să vociferăm.
> *(Primarii din Cork)*

Jocurile de cuvinte apun, visînd singurătatea cuvin- tului şi acea desăvîrşită plenitudine şi adîncime a tăcerii. Se anunţă chiar ora celei mai mari tăceri, *Die Stiliste Stiindc* [n], pe care o vestesc, de multe ori, în poemul modern chiar rîsul, ironia faţă de propriile puteri şi bogăţii, acel sentiment al derizoriului urmînd comunicării ce se resimte doar ca o acrobaţie verbală : „Şî din nou a fost un hohot de rîs şi o fugă şi apoi a fost tăcere în jurul meu, ca o dublă tăcere.* [12]

NOTE

[1] Friedrich Nietzsche, *D'anciennes et de nouvelles labiés,* în *Ainsi parlait 'Zarathoustra,* Un livre qui est pour *tous* et qui n'est pour *personne, textes* et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduit de ¿'allemand par Maurice de GandiUac. N.RJ7. Gallimard, 1971, p. 221. în Ediţia germană, cu un cuvin! înainte de Peter Gast şi o postfaţă de Alfred Baeumler, scoasa Ja Leipzig în 1930, fragmentul citat de noi apare la pagina 92'3

[2] Friedrich Nietzsche, volumele citate *supra,* în limba Uanccză şi germană. Textul lu care ne referim sună în germană.: adoss Ich nämlich în Glcichnissenrcde,-'und gleich Dichtern hinke und stammle; und wahrlich, ich schäme mich, das ich noch Dichter sein muss!* Traducerea În română ar fi : «Pentru ca să vorbeşti în imagini şj» cum fac poeţii, să schioapeti. să te bîlbîi, într-adevăr mi-e ruşine ca încă mai am nevoie să fiu poet".

Scanned with OKEN Scanner

’ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra, cd, cil.,* p. 33.

[1] S-KHen Kierkegaard, Ou *bien... ou bien,* traduit du danois par F. el O Prior et M. H. Guignol, Introduction de F, Brandi, N.R.F., Guihm.ud, 1943, p. 2? $i nota 23 de la p. GU).

“ lùnil Botta, Serien’ *3,* p. 278.

Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra, cd. cit.,* p. 23. *' Idem, ibidem,* p. 26.

Jean Roussel, L« *littérature de l'âge baroque en France Circd* et te Paon, trad. rom., Editura Univers, 1976, p. 171.

Friedrich Nietzsche, *Poezll,* Traducere $1 note de Simîon Oàulld, Editura Univers,. 1930, p. 154—155: „Du musst armer wer- den, / weîser Unweiscr !”

[IU] idem, *ibidem,* p. 148—155.

[n] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra, L'heure du plus* ■*panel silence, cd. cil.,* p. 168.

idea?, *ibidem,* p. 168.

O Scanned with OKEN Scanner

*«SCARA CEA MAI LUNGĂ A SUFLETULUI**

Botta simte că poezia e excedată de tot ce-ar putea să ramînă în ea afirmaţie pură ori negaţie pură. Vocea tragică trăieşte din ocultarea tragicului ce-o instituie, ea respiră graţie artei de a şterge chiar urmele privirii sau sunetului, de parcă imaginea şi ecoul n-ar fi chiar propagarea multiplă a acestora. Durerea se menţine prin însăşi moartea durerii, într-un scenariu deturnat. Ceea ce se rosteşte păstrează în text nu amintirea sau mărturisirea ei, ci uitarea sălbatec-delicata a oricărei amintiri, ucise sau trecute sub tăcere, tocmai pentru a nu împiedica existenţialul să nu coincidă cu el, odată reprezentat în stare aşa-zis pură. Impuritatea intervine în text la fel ca şi hibridul, pentru a asigura acel „dincolo de bine şi rău al operei”, răstălmăcind pentru a tălmăci mai pregnant evidenţa pură sau prezenţa neal- terata a eului. Cel mai important rol pe care-l va fi jucat Emil Botta este acela interesînd limbajul liric, antrenat într-o căutare de tip capcană, de provocare şi seducere, practicată cu dezinvoltura neajutoratului, cu o insistentă punere în lumină a erorilor şi a scrâşnetului, a rătăcirilor şi bîiguielii, chiar acolo unde fuseseră atinse cîntecul, „melodioasa tragedie.” .Dorul fără sa-

tiu", ca dorinţa faţă de o alteritate, mereu alta şi alta. Dorinţa împinsă mereu de insatisfacţie, din chiar clipa enunţării ei, accentuează puterea de persuasiune a poemelor lui Emil Botta, amplificată şi de suspiciunea ce relativizează propriile viziuni. Poezia caută greşeala şi suferinţa, posedînd bucurie şi inocenţă, într-un sens pe care din nou ni-l relevă un fragment din *Also sprach Zarathuslra;* „Bucuria şi inocenţa (fără greşeală, neprihănire) sînt într-adevăr cele mai pudice lucruri; nu vreau nici una nici cealaltă să fie căutate. Trebuie să le *posezi* – ba mai mult trebuie să cauţi greşeala şi suferinţa." [1] Emil Botta exercită un farmec irezistibil prin imperfecţiunile şi stîngăciile pe care le afişează, prin forţa lui de a nu ocoli eroarea, dusă pîna la culpa- bilizare şi autoflagelare. Una din cele mai modeme faţete ale creaţiei sale este data de lupta şi ironia vizînd diferenţa ce există între viziunea pe care-ar vrea s-o exprime poemul şi ceea ce este în stare sa exprime de fapt. *Diferenţa* e lăsată să sîngereze, ca o rana, sau e luată în derîdere precum în poemul *Ordin* ce deschide volumul de debut *întunecatul April.* Grozăvia unei viziuni terifiante *a* primăverii ca moarte, tensiunea trăită de cel urmărit de anotimpul atroce, căruia Henry Miller îi spune *Primăvara neagră,* nu pot fi exprimate aşa cum vor fi fost resimţite de poet. Pentru a-şi marca neputinţa şi, în acelaşi timp, imensa dorinţă de a păstra această viziune în sufletul său, poezia se lasă „maculată" de cîteva versuri familiare» de o nonşalanţă stîngace, mod de a indica locurile unei neîmpliniri ori neputinţe recunoscute. Aceasta pare să fie una din funcţiile, badi-najului sau bufoneriei. În plină tragedie ori stare sublimă, sînt ţesute acele ochiuri ale viziunii care fuq' şi o deşiră, semne ale unei contaminări nesupravegheate, ori ale unui material imaginar insuficient de rezistent şi de maleabil.

Primitivismul răscumpără o nouă graţie. Teribilismele lui Emil Botta sînt „atitudini" lirice, recunoscînd (disimulînd) neputinţa unui suflu mai amplu. Ele subliniază şi deriziunea instalării în scenarii lirice pure, „necompozite." Recunoaşterea limitei, ba chiar îngro- şarea ei asigură posibilitatea unei translaţii creditabile. În poemul *Ordin,* expresii de lipul „Cai verzi, pudaţi-mă repede ca fulgerul", „izbăviţi-ma de rău, de harapnicul groazei", „mi s-a făcut părul măciucă", „ud leoarcă", „doar voi ajunge la sfîntul aşteaptă", „Vulpilor vreţi să-mi las pielea pe-aici amanet?", ca şi porunca laconică din final („stai") silit ceea ce am putea numi ^proteze" ale liricului, tehnici de a sublinia distanţa între *posibilitatea unei viziuni* şi *viziunea actualizată.* Nietz- sche valorifică farmecul imperfecţiunii, cu lovituri de ciocan. Chiar tipul de a filosofa din *Crepusculul zeilor* este o instrumentare a stridenţei şi petulanţei în favoarea unei „transmutări a tuturor valorilor." După Nietz- sche$_r$ poetul „exercită un farmec mai mare prin *imperfecţiunile* (s.n.) lui decît prin tot

Scanned with OKEN Scanner

ce se rotunjeşte şi se elaborează sub mina lui... Opera nu exprimă niciodată în întregime ceea ce-ar vrea să exprime în totalitate, ceea ce *i-ar plăcea să se vadă:* se pare că el a avut dorinţa unei viziuni, niciodată chiar viziunea însăşi; dar o imensă sete a acestei viziuni a rămas în sufletul său, şi de la ea îşi adapă el elocinţa nu mai puţin imensă ca dorinţă şi aviditate. Prin el, îl ridică pe cel ce-l ascultă dincolo de opera lui şi de toate operele, şi-i dă aripi pentru a se ridica la o înălţime pe care niciodată n-au atins-o auditorii: şi astfel deveniţi ei înşişi poeţi şi vizionari îi consacră autorului, de pe urma fericirii lor, atîta admiraţie ca şi cum el i-ar fi condus spre viziunea acelor realităţi ultime, cele mai sacre, şi ar fi văzut în mod real şi transmis chiar viziunea lui.“ [2]

Cunoaşterea veselă şi perspectiva esoterică, privirea de deasupra adîncului şi „haosului de diversităţi” nu sini doar o expresie a spiritului artistic. Citirea lui Emil Botta, din perspectiva paradigmelor nietzscheene, dar mai ales disecţia scriiturii filosofului, utilizată cu atîta ¡reverenţă de noi, ca un ecorşeu ajutîndu-ne să înţelegem un poet care s-a referit în repetate rînduri la el, e o lectură căutînd mai ales „metoda lirică”, geneza imaginarului, *ritmul* şi *timbrul* acestui imaginar. „Metodă lirică” sună rebarbativ, cită vreme nu ne gîndim că există şi o metodă de a picta, o anume *poiesis,* ce au diminuează, prin sensul de *producere* pe care-l implică nimic din arta sau *poesis-ul* scormonit de jude-

cata estetică. „Gîndirea esolerică" este o gîndire a simulacrului şi a măştii, o gîndire ironică şi parodică. O gîndire abisală, cum observa Claude Lévesque Faptul că ea se prezintă sub forma unor fragmente, reflectind disparatul şi haosul, multiplul şi hibridul ne ajuta să înţelegem lirismul abisal al lui Emil Botta, aceasteî «mise en abîme» a propriei voci. Dar pentru a se realiza a- ceasta «mise en abîme» e nevoie de un suflet posedind, el însuşi, „cea mai lungă scară'* pentru a putea coborî cel mai adînc înlăuntrul sau. Din nou abisalitatea e pusă în relaţie cu o simultană parazitare şi locuire a altcrităţii. Macularea, alteritatea nu pot fi ocolite de o privire ce scrutează abisul adînc, simţindu-se la rîn- du-i privită de abis. Ochiul se încarcă de tenebrele pe care le cercetează, aducînd înlăuntrul fiinţei haosul (peştera) privit(ă) cu obstinaţie, pînă la predarea de sine. Într-un poem aflat în ciclul *Cîntecele Prinţului proscris* (sau *Cintecele Prinţului liber ca pasărea* [A], pentru că Nietzsche se joacă din nou cu sensurile, alegindu-l pe acest *Vogelirei* însemnînd „liber ca pasărea[4]*, dar şi „în afara legii"), poem intitulat *Spre mările cele noi,* „ameţeala" privirii simţindu-se săgetată de infinit are acelaşi aer buimac, liipnotizat din atîtea viziuni şi apo- calipse emilbottiene. „Singur ochiul tău monstruos / Mă fixează, o, infinit" [5] exclamă Nietzsche, trăindu-şi la paroxism condiţia de *ho mo viator,* ţintuit de himera dez- mărginirii. *Privirea ineduzată* şi *conştiinţa meduzată* din opera lui Nietzsche, la care s-au referit exegeţii filosofici, dar şi ai stilului, numesc sugestiv starea ochiului răvăşit de vedeniile ce-l acaparează, în fine unghiul de fugă cel mai necruţător al văzului şi previziunilor implacabile. În opera lui Emil Botta, suflu] viziunilor aşezate sub semnul eternei întoarceri ne evocă mereu „capul Meduzei", definind metaforic gîndirea e- ternei întoarceri, „Gîndirea eternei întoarceri este un cap de Meduză" scrie Nietzsche. Metafora reverberează în textul definitiv al „vorbirii" lui Zarathustra, mai ales sub forma ochiului terifiant, a ochilor rai[6]. Regăsim a- cest ochi solomonar, imperativ înspăimîntător în poemul lui Emil Botta, *Ochiul de aur :*

Scanned with OKEN Scanner

O Scanned with OKEN Scanne

Fixitatea neliniştitoare a timpului, ca infinit, ca iad, ca orologiu demenţial, ne evocă aceeaşi privire a Meduzei :

> mi ochi intens, de o fixitate neliniştitoare şi care pare a întreba pasionat de semnificaţii, curios de semantică: ce înseamnă IAD ?
> *(Un timp)*

Imensul ochi necruţător, „ochiul de morocîne", din poemul *Actriţele,* confirmă apropierea făcută de noi . intre *prolog* şi *pervîgilium,* între *prefaţă, pre-vedere* şi *priveghere :*

> Vcnit-a Prologul acum, !a slirşit cu ochiul de morocinc.
> Ochiul dilatat de spaimă ochiul m-a putui t şi artritele.
> delicatele tonuri de fresca, s-au rătăcit în imensa rotondă a ochiului,
> în globul ochiului nesfîrşit
> $i s-au ofilit delicatele tonuri de frescă. S-au înzăpezit unduiosul păr negru.
> Şi ceea ce va spune Prologul acum, la sfîrşit, ele, în spaimă au çitit, recitit,
> În somptuosul ochi asfinţit în rotonda ochiului predominat de negru.

Şi aici sînt admirabile calităţile „vizuale", valenţele plastice ale poeziei lui Emil Bolta. Să faci din globul ochiului o rotondă, chiar scena pe care se desfăşoară *theaîrum inundi,* să dilaţi acest iris pînă a-l transforma în soarele negru, şi el în declin, să faci din privirea lui însăşi cauza ofilirii şi disoluţiei celor ce sînt, şi totul, prin hipertrofieri expresioniste contaminînd, parazitînd „delicatele tonuri de frescă", ţine cu siguranţă de domeniul performanţei. Acest poem despre ochi (un ochi ce „meduzează"), făcînd din văz un prolog, în cea ce va fi fiind mereu marele text al simţurilor şi marele text al cunoaşterii, demonstrează încă o data ce hărţuit şi profund vizual a fost Emil Botta. Nu doar prin visele şi himerele sale, ci printr-o profundă înţelegere a artelor plastice, a artei cinematografice. A *Imaginii ca* Meduză (în sensul pe care i-l dă Nietzsche, de metaforă definind gîndirea eternei întoarceri). Imaginea care e capabilă să-l împietrească pe cel ce-o priveşte, în lipsa oglinzii, a reflectării şi anamorfozelor, avînd darul de a media această proximitate a disoluţiei acaparatoare.

Identificarea privirii imperative şi necruţătoare cu inteligenţa, relaţia nietzscheană dintre ochiul Meduzei şi gîndirea eternei întoarceri ne apar într-un bocet hilar, *ca toate bocetele lui Emil Botta, protejînd durerea prin stridenţă şi inadvertenţă :

> Spun cuvintele din bătrini
> că vieţile stau În clipita ochiului.
> Şi această Inteligenţă, ochiul, e Soarta, şi zilele omului slut bătăi delicate de pleoapă şi totul, odată, se curma.

Un fragment din *Also sprach Zarathustra* vorbeşte de sufletul avînd cea mai lungă scară şi fireşte lumea cea mai adîncă şi mai largă dintre toate. Tot aici e remarcabil pusă în evidenţă relaţia dintre abisalitate şi alterîtate : „căci sufletul care posedă *scara cea mai lunga* (s.n.) şi poate coborî cel mai adînc, cum de nu s-ar lăsa locuit cel mai mult de paraziţi ? – sufletul cel mai vast care ştie să alerge cel mai departe în el însuşi, să rătăcească, sa vagabondeze – cel mai de trebuinţă suflet dintre toate, care se aruncă în hazard pentru propria-î plăcere." [7]

Poezia lui Emil Botta coboară şi ea cea mai lungă scară a sufletului, avînd acces la toate tipurile de „unde" lirice, deci şi o complexă scală printre mulţii poeţi cărora urcarea şi coborîrea treptelor propriului zbucium li s-au impus ca un mod de a fi. Poemele din *Întuneca- tul April,* din *Vineri* şi *Un dor Iară saţiu,* cînd nu urcă cea mai lungă scară, precum în tînjirile celeste, în stihia nocturnului şi a siderelor, din volumul *Pe-o gura de rai*$_t$ coboară treptele unor adîncimi răscolitoare, iar sufletul pătimind, cu toate angoasele şi ispitele sale, e însăşi scara patimilor.

Printre ultimele poezii ale lui Emil Botta se află un poem întitulat *Nicăieri,* unde regăsim imaginea aceasta a sufletului ca o scară, suspendată între cer şi abis, urcată şi coborîtă, în funcţie de perspectiva exoterică sau esoterică pe care-o impune atracţia ochiului celest sau ispita celui terestru. Dialogul cu inima, „inimă impetuoasă", „soră miloasă", e chiar vorbirea blîndă- rugătoare cu treptele scării ei neliniştite, ce va deveni „o paloare, o umbră de scară", extinzînd dinspre obraz spre starea lăuntrică masca de claun cu paliditatea ei înscenată („obraz de cretă") sau dezvăluirea cumplită a morţii *(Domnul Amărăciune).* Există un abis al somnului şi arcanele lui alcătuiesc un labirint ale cărui umbre nu se deschid decît spre ele însele :

> Ce mi-ai scris de Cetatea înger ? De ce mi-ai spus :
> .Cetăţile visate sînt în cer' ?
> De groaza îngerilor, în somnul de plumb, în arcanele spaimelor nesiîrşjte m-am ascuns.

Ascunderea, avînd sensul unui *descensus ad inieros,* poate să semene cu intrarea într-o peşteră, .imperiu al Nicăierului", parcurs într-un „timp atemporal." Ne- făcînd altceva decît să afirme, Nietzsche se întreba retoric „dacă nu cumva în spatele fiecărei peşteri se deschide o peşteră şi mai adîncă – dacă o lume mai vastă, mai stranie, mai bogată nu se întinde dedesuptul suprafeţei, dacă un abis nu se cască sub fiecare străfund, fiecare fundament al gîndirii?"[0] Declinarea abisului din poemul lui Mallarmé *(Déclinaison de l'abîme)* este şi această vizualizare şi trăire a lui ca o scară, fiecare treaptă nefiind decît

închiderea-deschîdere a

unor abisuri, o stratificare de stră-funduri, o străbatere a profunzimilor.

> Nici transparenţe, nici înfiorare acolo.
> doar dureri şi doar întristare acolo.
> Şi oium Nimeni
> al Nimănui şi al Nicăierului, nici al zilei de azi, nici al zilei de mi ine.
> Nimeni eram al imperiului Nicăieri.
> Era un timp atemporal, un timp de Haos, de Hades, în somnul infernal.

Ieşirea din somnul de plumb, din abisul glisărilor vertiginoase, este ea însăşi alunecare, „plumb topit, o cumplită fluiditate." Acesta c chiar momentul cînd abisul, privit şi coborit începe să privească şi să coboare în chiar ochiul şi inima celui ce a îndrăznit să-i tulbure adîncurile :

> Şi a fost parcă ieri, la noaptea ierului cînd fiinţa imperiului, fiinţa Nicăierului s-a desfiinţat.
> Spart e, o spaimă deşuchiatul palat.
> Plumb topit, o cumplită fluiditate un fluviu de foc inima străbate, un cutremur, şuvoiul şui prin inima lui Nimeni şi a lui Nimănui. Fii liniştita, sora mea, inimă impetuoasă, nu dispera, soră miloasă, nu-mi zdrobi coasta.
> ...Şi abia se mai vede . •
> o *paloare, o umbră de scară.*
> *$i infinitatea de trepte coboară, coboară,* (s.n.) Şi abia se distinge la grozava intrare în litere stulte, nefaste, ceea ce odată scria : Oricine, ce vrea I

Scanned with OKEN Scanner

Poemul lui ’Emil Bolla, elegiac prin forţa lui de a declina abisul fiinţei f”Şi eram Nimeni / al Nimănui şi al Nicăierului”), încarcă scenariul acestei declinări, – un scenariu tipic existenţialist şi expresionist – cu loate conotaţulc la caro ne-am mai referit. Declinarea este o îorma suprema a locuirii alterităţii prin această sumă do ««flcxii» pe care Io ia un cuvint pus în situaţii de altoritatc (alt gen, alt număr, alt caz). Sensul de crepuscul, declin, cădere, slăbire, diminuare şi de apus al fiinţei îl regăsim în finalul viziunii : „Şi abia se mai vede / o paloare, o umbră de scară.” Apoi, întreg poemul *Nicăieri* nu este altceva decît o declinare ¿1 numelor infinitului şi a infinitului lăuntric. Dacă ţinem seama de o conotaţie mai veche, din filosofía lui Epicur, versurile din *Nicăieri* ne apar ca o expresie a avatarurilor pe rare Io presupune devierea de sine, această „îm- prâştiero spontana a atomilor” lăuntrici. Proiectat în astronomie, sensul este acela do îndepărtare de ecuatorul sferei terestre, „îndepărtare” cu urmări cumplite în poemul lui Emil Botta, dacă n-ar fi decît acel „cutremur, şuvoiul şui / prin inima lui Nimeni şi a lui Nimănui”, unul din nenumăratele cataclisme provocat de acest- grav şi alintat „făuritor de catastrofe”, cum îi laudă una din măştile poetului. Amurgul sufletului, ascensiunea lui către stele sau coborîrea în străfundurile fiinţei, suspendarea în amiază, în ora miezului de zi, în această clipă vertiginoasă, cînd lumea-adevăr şi lumea ¿aparenţelor se prăbuşesc şi se adincesc una în alta, nu fac decît să parcurgă lunga scară a sufletului : „Căci sufletul care posedă scara cea mai lungă şi care poate coborî cel mai adine, cum nu s-ar lăsa locuit cel mai mult de paraziţi ? —

— sufletul cel mai larg, care cel mai vast ştie în el însuşi să alerge, să hoinărească, să vagabondeze ; din toate cel mai dp trebuinţă şi care în hazard se aruncă pentru plăcerea ilui ¡ ■—

— sufletul care este şi în viitor se scufundă, sufletul care are şi în voinţă şi dorinţă se vrea scufundat »• —

— sufletul care pe sine se ¿dungă, care pe el însuşi în cel mai vast cerc se inlîlneşte ; din toate cel mai înţelept şi care cel mai suav convinge bufoneria; —

— sufletul care pentru el însuşi are cea mai mare iubire, în care toate lucrurile îşi au curentul şi contra- curentul, fluxul şi refluxul, oh ! cum n-ar avea el. ce/ *mai înalt dintre suflete,* cei mai vicleni parazîţi?“[9]

Ce fereastră se deschide graţie acestui text – folosit de noi ca un ecorşeu – spre înţelegerea poeziei lui Emil Bolta! Altoritatea (paraziţii) locuind identitatea cea mai vastă şi mai adîncă, cea mai înaltă şi mai bogată în trepte, se instituie într-o confirmare a deschiderii purităţii spre lume, spre toate acele hibridări neaşteptate, dar mai ales investituri şi dovezi ale ciuţori- tăţii. Suavitatea e capabilă de persuasiune în faţa bufoneriei. În toate piruetele de saltimbanc ale limbii, metaforei şi alegoriei, în acrobaţia muzicii interioare şi a stridenţelor, în toată pantomima grotescă pe care-o dezvoltă lirismul lui Emil Botta, scara cea mai lungă a sufletului lui dezvoltă mereu această inocenţă infinit persuasivă, în stare să deturneze bufonada hilară în sfioasă şi franciscana privire a celor ce sint.

Şi pe scara cea mai lungă a viului, (viul prea viu, viul dureros de viu, abisul viului), nefiinţa ar fi cel mai viclean parazit şi artificiul, bufoneria s-ar lăsa învinse de privirea suavă. Ochiul cumplit al Meduzei din imaginarul crîncen sau thanatic e pînă la urmă hipnotizat de ochiul de copil.

NOTE

[1] Friedrich Nietzsche, Also *sprach Zarathustra,* cd. cit., p. 22i : .Genuss und Unschuld nämlich sind die schamhaftesten Dinge : beide wollen nicht gesucht sein. Man soll sie haben –, über man soll eher noch nach Schuld und Schmerzen suchen!*

[2] Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir,* cd. Colli-Montinari, toute V. Paris, Gallimard, 1967, p. 96.

[J] Claude Lévesque, *L'étrangeté du texte,* Essai sur Nietzsche, Freud, ßlanchot et Derrida, Union Générale d'Editions, 8 rue Garantiere, Paris, VI, 1978, p. 2G.

■* Friedrich Nietzsche, *Poczii, cd. cit.,* p. 106—107.

[a] Friedrich Nietzsche, Pocz/L *cd. cit.,* p. 106. În original : «Nur dein Auge – ungeheuer Blickt mich's an. Unendlichkeit?*

[e] Claude Lévesque, *op. cit.,* p. 80—81 §i nota 93.

[7] Friedrich Nietzsche, Von *allen und neuen Tafeln,* cd. eit., 19, p. 231.

[b] Friedrich Nietzsche, *Par delà la bien cl le mal. La généalogie de la morale,* Ed. Colli-Montinari, tome Vll, Paris, Gallimaid, 19/1, J>. 204, variantü.

[l]* Friedrich Nietzsche, Ainsi *parla il 'Zarathoustra, ed. cit.,* p. 229.

O Scanned with OKEN Scanne

Scanned with OKEN Scanner

O cu I tur« moare atunci cirul sufletul a realizat tóala suma posibilităţilor sale.

De-abia l-am pronunţat cuvîntnl .trecut" şi am creat realitatea lui. Şi, ca prîn- tr-o magie, printr-un act

SPENGLER

Ö

de exorcism, am doborît „un adversar, am ucis prezentul. Poate că a gîndit bine înţeleptul: TOT A EST SIMUL. Şi acest simultan, această sinteză, această concentrare nu însemnează atemporalul, nu. Ci s-ar păreri că lucrurile ne răspund cu actul lor de prezentă, cu înfăţişarea lor: AD SUM!

EMIL BOTTA

Miracolul vostru nu este, ci poate ar fi.

EMIL BOITA

Poezia lui Emil Botta creează stări paroxistice din *gindirea unei posibilităţi* ?i *posibilitatea unei viziuni.* Ne amintim că Nietzsche sublinia în *Ştiinţa veselă* puterea reflexivităţii, exercitîndu-se ca o gîndire a unei posibilităţi şi nu ca o gîndire a unei certitudini : «Şi atunci cînd repetiţia ciclică nu este decît o probabilitate sau o posibilitate, chiar *glndirea unei posibilităţi,* ea poate să ne tulbure şi să ne transfigureze, şi nu numai emoţiile sau anumite aşteptări ! Ce influenţă n-a exercitat asupra noastră *posibilitatea* damnării eterne ?" ..Cea mai puternică gîndire consumă o grămadă de forţe care altădată ascultau de alie scopuri : astfel ea acţionează într-o manieră *transformatoare,* ea creează noi legi dinamice şi nu o forţă nouă." [1]

Angoasele provocate astfel, sentimentul de insecuritate, magia posibilului inculcînd o morală sau senti- meritul culpabilităţii (cîţi proscrişi printre inocenţii bi- ciuiţi de posibilitatea pierderii inocenţei î), intra în poezia şi proza lui linul Bolta sub orizontul esteticului! Cîte viziuni,. cile apocalipso, dar mai ales cită libertate şi forţă a imaginarului, graţie acestor scenarii utopice, potenţind tocmai *posibilitatea* unei viziuni, Utopia :

V. posibil, e posibil oare sa nu pol muri,
aiul vocea suind treapta nopţii, şi suind în zi, sa in3 ridic din pal ca o stafie, ca marinarul de veghe, să te zăresc în somn de la o mie de leghe ?

Da, o posibil, întunecatul meu iubit,
să mă auzi chitind chiar cînd voi ii murit,
să.mă vezi aieve în cereasca oglinda
şi în părul meu stele să se stingă şi să se aprindă

(Rcmembei)

Kcmctnber nu este altceva decît un poem despre posibilitatea „repetiţiei ciclice“ la caro se referă Nietzsche. Tulburarea şi cutremurul produs de imaginea unei asemenea posibilităţi sînt îmblînzito datoritei răbdării şi amenităţii iubitei. Ea smulge unui registru al terorii, pentru a le dărui tandreţii, toate acele atribute terifiante tipice unei galerii de «morls-vivants».

Imaginarul *«eventualităţii»* transformă eventualitatea într-o omniprezenţă. Chiar dacă nu apar şi însemnele verbale mareîndu-i explicit intrarea înspăimîntătoare în scenă. Uneori un verb sau altul ne atrag atenţia că am pătruns într-o lume a magicului şi tenebrelor : „se părea“, „se făcea“, „se arăta“. O geografie a părelnicului se naşte la flacăra verbelor anunţînd epifanii şi construind apocalipse, în fine, tot ce tine de *arătare, iluminare, coşmar, reverie* sau *vis* şi, numind aceste elemente, am spus aproape toată opera lui Emil Bolta, se revendică de la o trăire şi gindire paroxistică a posi- bilului/ca viziune, ca vedenie. Emil Boita se pare că a fost fiul cel mai ascultător al Utopiei. El n-a trăit altfel decît ca „fiul rătăcitor“, fugind din Real pentru ca sa se poatii mereu întoarce mai în adîncul lui, pentru a-şi cere iertare, iubind deopotrivă visarea şi <iuto- llagelarea. În fond, numind aceste două mari pulsiuni ale spiritului său, nu facem decît să întărim o unică

obsesie. Pentru că visarea oslo şi la e! o fonna suprema a lucidităţii şi doar aparent, a amăgirii.

Cărţile sínt făcute să ne apropie do cărţi. Într-un sens ce depăşeşte cazuistica unui comparatism cx *enthe- dra.* Citeşti ceva şi, fără ca paginile respective sa ii iost chiar sursa nemijlocită a unei alte opere, realizezi că ţi-ar fi fost imposibil să-l înţelegi pe un scriitor dacă nu i-ai fi citit şi pe alţii, [ie aceştia oricît de îndepărtaţi do spiritul şi litera lui. Apropieri bazate pe o relaţie de neasemănare sau de posibilă asemănare pot adinei înţelegerea unei opere şi mai ales o re-cu- noaştere a oi, îndeplinind rolul hîrtiei de turnesol sau pe acela al apei în care laşi să curgă cositorul topit pentru a lua forme imprevizibile.

Vecinătăţile de acest tip, îngemănările forţate cu bună ştiinţă sau venindu-ţi în gînd pe neaşteptate au de multe ori şanse mult mai cuprinzătoare în intuire« mareelor profunde. Un nou fragment din Nietzsche ne ajută atît de imprevizibil pentru un „critic cu principii", să-l înţelegem pe Emil Bolta. Ales premeditat de noi din acelaşi capitol cuprins în *Also sprach Zarathustra,* e vorba de *Von altén und neuen Táléin (Despre vechile Vi noile legi).* „Aici stau şi aştept, cu vechile legi fărâmiţate în jurul meu şi cu legi noi«, pe jumătate scrise J...J Iată ce aştept acum, pentru că trebuie mai întîi să mi se arate semnele că timpul meu a venit, – leul care rîde şi stolul de porumbei. [...] Aşteptînd, mie îmi vorbesc, precum acela care are timp. De la nimeni nu primesc po(voşti) noi: aşa că mie-însumi îmi po(vestesc)."[2] Nu trebuie să căutăm imaginarul lui Emil Bottá în acest text, spaţiile pe care le locuieşte el în propria-i poezie, nici obiectele şi nici măcar obsesiile lui. Pentru că nu le vom afla. Deoarece nu sínt la fel pictorii care-au pictat tema tentaţiei Sfînlului Ieronim şi, în general, identitatea de temă poate să nu ne spună aproape nimic despre doua opere reflectînd atavisme similare.

O astfel de „procedură" critică pleacă, asemeni altor încercări din paginile noastre, de la ideea că lectura „specializată" trebuie să acumuleze o bogăţie de mijloace în şi are să faciliteze *trăirea* unei opere şi nu doar cunoaşterea ei. A cunoaşte poezia unui autor înseamnă pinii la urmii, probabil, a fi mereu mai bogat şi mai firesc implicat în *retrăirea* ei, fio şi prin corespondenţi. Ceea ce poate s<î ne surprindă în textul lui Nietzscho, utilizat cw o premeditata opacizare ¿> finalităţii lui, este *gcstualilatca* şi *modul de a participa Iu creaţie,* avind convergente sigure în oper<i lui Emil Botta. inccpjnci de la punctarea precisa a locului. Jnor sitze ich" spune filosoful, de parcă şi-ar desena cu cretă pe scindurilc scenei un spaţiu ce trebuie sa fie numai ai iui pentru a fi. La fel procedează şi Bot ta şi nu neapărat pentru că a fost şi actor, ci mai ales pentru a-şi desfăşura o strategii* esenţială a visului, ¿1 ficiorului» pentru a-i încorona în poemele sale pe Oarecare, Oricine, Nimeni şi Nicăieri, marile personaje incognito şi vastele spaţii anonime reverberindu-i eul, într-o ¿ilte- ritate cu atît mai imperativa cu cit identitatea se striga pe sine, declinîndu-şi abisul : aici stau eu ! Cel mai adesea nu se rosteşte *aici,* imperativul prezenţei fiind sugerat de

CX Scanned with OKEN Scanner

decor sau de enunţul la persoana f : „Să mă refugiez în cortul pădurii” *(Ordin):* „Printre oglinzi, la ora cinci, am să cobor* *(Domnul Amărăciune) ;* „Cum şedeam în claia de fin* *(Cosmos) ;* „La cina înecaţilor“ *(Praznic)* ; „Eu sint Dionysos, spusei” *(Proverb)*; „Tristul, sofistul, al meu alter-ego / bătu la scorbura sihăstriei mele” *(Din senin) ţ* „Aici, în această feerică vale *f* înalţ osanale“. *(Vita nuova);* „Stăm la masă cu tristul suspin” *(Cîntcc):* „Eram lunarul cavaler, mai lunar decît luna din cer, cu Tristeţe, într-o noapte nespusă...” *(Cavalerul cu melc de aur) ;* „Aşteptînd Cetele, / am *Încremenit,* / florile dalbe m-au năpădit. / Din monnintul ce mi-am durat, / aud al albinelor zumzet fermecat. / Mierea morţii nu e rea la gust, / cînd înnebuneşti / aşteptînd Cetele!” *(Cetele).* în acest poem, utopizarea, *id est* neantizarea timpului şi spaţiului prezent, se execută, paradoxal, cu forţa unei definitive întemeieri a fragilităţii, a părelnicului, a umilei esenţe.

În alt poem baroc, sensurile pe care le ia cuvintul *aici,* acest paradoxal *hic el nune* al Utopiei şi nu al virstei de aur, departe de a ilustra unitatea de Ioc, de timp şi de spaţiu, ne sugerează întilnirea dintre mişcare şi deghizare, avind ca urmare faptul că mobilitatea împrumută aparenţa a ceea ce nu este, a imobilităţii[3] Mai mult, acest *aici* devine un soi de suprafaţă (faţadă) barocă, cu formele intrate într-o volatilitate irepresi- bilă, seinănind cu zborul sau legănarea în curgerea apei.

> Alergare şi zbor, *aici,* lînga ruine o cădere pe aproape de mine; o leoaica ciocîi'lie, *aici,* lingă mine spintecă zarea, Ah, alergare şi zbor vă Iubesc nemişcarea !
>
> *(Leoaica)*

Apropierea de text, ca de o jupuire, ne oferă ceea ce-am putea numi transparenţă esenţială a traiectelor vitale din organismul operei. Nu urmărim doar circuitul metaforei, al alegoriei, al insolitului în natura operei, ci mai ales infinitele ipostaze ale viului actuali- zîndu-se estetic. Un exeget care a tins măcar o dată spre înţelegerea călătoriei unui singur cuvînt în Natura Culturii are şanse infinite să exprime, să aproximeze inefabilul creaţiei. Acelaşi cuvînt *aici* se încarcă în opera lui Emil Botta cu o mie de sensuri, pentru că Jocul perspectivei nu e un jalon, un simplu ţăruş, ci însăşi privirea, precum văzul „cu o mie de pleoape, / o mie de ochi“ al plopului invocat în poemul atît de „modern“, *Ruga fericitului autor:*

> *Aici* vei petrece, vei face un stagiu *aici,* o penitenţă *aici,* în veştede pagini, *aici* în paragini, în opera mea
> Plop, plop.
> cu o mie do pleoape, o mie de ochi !

Revenind la textul lui Nietzsche *Despre vechile şi noile legi,* primele

fărîmiţate, ultimele pe jumătate scrise, afirmînd joncţiunea lor în opera emilbottiană, nu vom sublinia decît o idee care ţine de domeniul bunului simţ, şi ca atare prezentă în comentariile ce i-au fost consacrate. Trebuie insistat însă. Vechile legi şi noile legi sínt regăsibile în orice operă. La Emil Bottá, distrugerea color vechi se face printr-o cultivare a lor. Uneori ca recuzitei. Alteori cu o patetică identificare. Uneori printr-o exagerare ironică a patinei, a vetusteţii şi. alteori, cu un dor iară saţiu, într-un soi de predare de sine, de poză „meduzata", fascinată în faţa vestigiilor stilistice de muzeu. Mai importantă decît acest imaginar al eternei întoarceri s-ar putea să fie proximitatea legilor noi, „scrise pe jumătate", graţie unui gest salvator de a nu duce noul pînă Ia ultimele lui consecinţe, în stare să-l suspende într-o nonfinitudine infinit sugestivă. S-ar putea scrie un studiu numai despre cum nu a dus Emil Bottá „noile legi" ale stilurilor scrierii moderne pînă la capăt, oprindu-se la jumătatea scrierii (respectării) lor şi neepuizînd astfel un cod, o manieră, ca pentru a nu ucide viul şi imprevizibilul, esenţiale în artă.

Fantasticul lui Emil Bottá se scrie pînă la jumătate pentru a fi „total", suprarealismul lui se scrie pînă la jumătate, pentru a nu fi înregimcntabil, cum tot pînă la jumătate se scriu : imagismul, expresionismul şi onirismul pentru a rămîne genuine. Şi niciodată lucrul a- cesta nu sacrifică trăirea artei, obligînd-o la jumătăţi de măsură. Pentru că, la Bolta, fiecare stil ascunde un abis al stilului şi, lăsîndu-se purtat de el, alunecă implacabil într-un infinit al stilurilor. Noile stiluri cu manifestele lor ostentative par a fi aşezate într-o ««cameră numai oglinzi», fie acestea ale prudenţei şi măsurii sau „spaţii" de reflectare, protejînd privirea de împietrirea nefastei a meduzei. O tutelara împărăţie a oglinzilor slrîmbe supune noile estetici, obligindu-le Ia benefice anamorfoze :

Am o casă
numai oglinzi.
În ea mă închid ca un fermecat şi mor mereu, repetat, în
glaciale oglinzi reflectat.

¡Oglinzile}

Poemul *Oglinzile* începe în stilul tipic al ghicitorilor şi cimiliturilor. Punerea în scenă a coşmarului ni se oferă cu aparenţa unei *dezlegări* do enigme. Dar ceea ce presupunem că se va desfăşura ca o *dezlegare* – celebra identitate stabilită de Nietzsche între poet, dezlegătorul de enigme şi inîntuitorul hazardului („als Dichter, Rätselrater unei Erlöser des Zufalls") – nu va însemna docit o mai cu tremură! oare *legare* (înşfăcare) a realului de posibil. Potenţialul c zdruncinat, din teritoriile lui – fără de locul, *u-topos* – pentru ¿1 deveni real actualizindu-se ca *topos* imaginar. Şi aceasta chiar la nivelul scriiturii.

Un perspectivism unic tulbură mereu apele unui stil aşa-zis pur. lubindu-şi profunzimea, stilul nu poate sa nu-iubească şi masca. Dar, punîndu-şi masca pe faţă, nu va face decît să se travestească ori să-şi anunţe moartea precum vechile măşti de aur. Maxima sclipire a stilului, încoronarea lui sînt adesea primele semne sigure ale declinului şi renunţării. Etalîndu-şi masca, stilul îşi dezvăluie

esenţa, chiar dacă devine contrariul sau. Pudoarea stilului lui Emil Bolta, ca şi pudoarea unui zeu, este aceea de a se ascunde. Pentru ca noi să-l pierdem din vedere, obrazul lui va purta numai semnele diferitului şi ale diferenţei, într-o diferenţiere infinită şi mereu insolită.

Un atropolog (Claude Lévi-Strauss) spunea, vorbind de „Calea măştilor", aşa cum este ea înfăţişată de un splendid album, că o mască nu e niciodată ceea ce reprezintă, ci semnifică mereu ceea ce a ales să nu reprezinte.

Dar ce înseamnă de fapt pentru un scriitor să-ţi aştepţi ora şi de ce ni se par semnele instalării unui timp al lui Nietzsche capabile să sugereze ce a însemnat şi înseamnă un timp care nu e decît al scriiturii lui Botta? „Leul care ride şi stolul de porumbei" scrie Nietzsche. Acestea sînt şi elementele unei posibile heraldici emil- bottiene, anunţînd ceea ce este inconlundabilul timp al scriiturii pe care l-a impus volumul *Întunecatul April.*

Forţa şi teroarea cuvîntului rîzind de forţa şi teroare şi o stranie vecinătate a violenţei sălbatice (leul) cu pacea, graţia şi duioşia stolului de porumbei. Iată aceasta îngemănare insolită într-un concetto. Leoaica* ciocîrlie, una din posibilele efigii ale poeziei lui Emil Bolta, amintindu-ne de semnele care-i vesteau lui Nielzsche un timp al său :

tu, leoaică ciocîrlie, rima do aur a versului nieu

răcnind îmi răspunse leoaica
şi răspunse acea nemaipomenită ciocîrlie

şi *răcnet* şi *gratie* (s.n.)

Nu ştiu, nu ştiu,
a răcnit ca un leu ciocîrlia, dar o pasăre-fiară declt mine mai mîndră m-a sfărimat cu duioşia
(Leoaica)

$i împlinind atributele „stolului de porumbei" sau ale perspectivei esolerice – a vulturului – din opera lui Nietzsche, mierla o o prezenţă tutelară în poezia lui Emil Botta, parcă infinit mai sugestivă decit porumbelul :

Ele salutate de mine ca supranaturalele naturi, ele, mierlele
(Prostul)

Pentru a încheia acest tip de comparatism extrem de liber, în care paralelismele funcţionează ca nişte revelatorii pentru textul analizat, va trebui să accentuăm unul din lucrurile cele mai importante care-i leagă pe cei doi scriitori : redescoperirea spunerii ca Utopie, ca poveste a posibilului. Utopia e recuperată, la Nietzsche, pentru filosofic şi poezia scriiturii. Emil Botta transformă Utopia pentru poeziei şi filosofía scriiturii : „Aşa că mie însumi îmi (po) vestesc."

Marele orgoliu, marea umilinţă a filozofiei care ni se prezintă ca fabulă,

fiind parabolă şi înţelepciune, configurează o atitudine a creaţiei, tutelară în opera lui

Nietzsche. La Emil Bolta gestul poeziei cart» ni st* prezint.'» umila, mereu umila într-o splendoare năucitoare,, ca labuia, istorioara cu vedenii, plante şi animale hilarii şi, din citul în cnut, ca parabolei, dar fireşte stîn- gace. abia bîiguilă, gestul poeziei care cel mai mult ezita sa se dea drept poezie o marele semn al îmbrăţişării esenţei poeticului, fabula metamorfozată în „melodioasa tragedie" e victoria prin umilinţa şi utopia an- lîsubl imului („anti-pasare, contra-pasăre"),

Leonardo da Vinci l-a obsedat pe Linii Bolta, lucru dovedit nu doar de interesul poetului pentru ^sfumato». Versurile din *Primarii din Cork* („Hazardul ne vede cum a \ azut vizionarul DA VINCI") ; „aeriana tăcere iionar- descă") şi referirile ia cartea lui Valery *Introducere în metode lui Da Vinci* prezente în publicistica [4] certifica un interes mai adine ce-ar merita o analiză separata.

Să fie doar o întimpiare predilecţia manifestata de acest titan pentru genul umil al anecdotei, pentru fu- erzie (gluma, snoava, vorbei de duh), pentru fabule, pentru *alegorii* prezentate în ediţiile italiene ca „viziuni" şi „profeţii" ? Toate aceste scrieri, cu care şi-a umplut sutele de pagini de manuscrise, sini smulse atitudinii moralizatoare, unei gravităţi de cabală şi teozofic, tonului de profeţie neagră, lipsit de graţia relativizării. Ele accentuează inocenţa cimiliturii de a defini infernalul şi paradisiarul, ascunzîndu-le prin ghicitoare, chiar aparenţa şi esenţa.

În *Idibuielc* lui Leonardo, în proza lui căreia i s-au subliniat mereu- virtuţile plastice şi muzicale, sugesli- ' vitatea joncţiunilor sintactice şi arta de a ascunde cea mai uşoară urmă de individualitate în universul, regăsim această mască a perisabilului, miniaturalului şi umilului pe care o poartă „istorioara" care e mai mult docit fabulă, poezie, viziune şi muzică.

E doar o simplă Întimpiare şi totuşi volumul de *fabule* al marelui vizual Leonardo da Vinci se deschide eu o parabolă despre Aldceş *şi Mierla* \ Ne reintîlnim po neaşteptate cu mierla lui Emil Bolta, cu asupri toarcă sau tragica muza a lui Trakl şi eliboratoarea emblemă a unei poezii, în care fiorul utopiei pare să fir dat de paradoxalii ei suprcmaţio-servilitate. Mitul vîrsiei de

Scanned with OKEN Scanner

aur poartă masca umila a fabulei şi acel *niciunde, nicăieri* şi *fără dc loc* al posibilului se instituie ca un *aici* al posibilului, ca o arătare la fată a lui, în straiul „domesticit" al fabulei şi ghicitorii. Alt exerciţiu de «mise en abîme»», alt mod de a secera cutremurătorul acestui probabil, teribilul acestei eventualităţi devenita iminenţă, prezenţă. Apocalipsa, cu sensul ei complex de *revelaţie* şi nu doar de viziune eschatologică. ni se dezvăluie, sub masca utopiei umile, ca o ghicitoare, ca o fabulă, ca un concetto. Ea poate fi mieria răcnind şi jeluindu-so în faţa poetului, precum în poezia lui Emil Botta sau pasărea trufaşă strigindu-i măceşului adevăruri cumplite, acea mierlă pedepsită să fie captivă din fabula lui Leonardo. Apocalipsa rîvnind utopia de a nu fi decît fabulă devine poezie, tulburătoare poezie. Şi în- tr-un vers al ei ne întîlnim cu Leoaica-ciocîrlie, cu acest „răcnet şi graţie" ce este însăşi expresia Utopiei ajunse la paroxism, în poezia lui Emil Botta.

NOTE

[1] Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir, cd. cit,,* p_ 407.

[x] Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra, op. ciL,* p. 217: „Hier sitze ich und warte, alte zerbrochene Tafeln uni mich und auch neue halb beschriebene Tafeln, [...j Des warte ich nun -■ denn ernst müssen mir die Zeichen kommen, dass es meine Stunde sei, – nämlich der lachende Löwe mit dem Taubensch warme [...{ Inzwischen rede ich als einer, der Zeit hat. zu mir selber. Niemand erzählt mir Neues : so erzähle ich mir mich seiber'.

[3] Jean Roussct, *La littérature de l'âge baroque* en France Circe et le Paon. Huitième réimpression. Librairie José Corti, Paris 1954, cap. *mit mile.*

[4] Paul Valéry, *Introducere* în *metoda lui Da Vinci.*-.

[6] Leonardo Da Vinci, *Scrieri literare,* Prefaţă traducere şi note dc Ovidiu Drimba, Editura Albatros, 1976 p 31—3'?

„(l-OAICA^CJOCllLlir-

Şi mii de grimase de copii, de îngeri, de bufnite, de bufoni şi de fluturi, la iei de mari cit nişte copii, rîs şi sarcasm >i tumult se rostogoliră spre mine.

; '

Şî fals să fie pentru noi orice adevăr
în care n-ar exista un singur hohot de . ris.

NIETZSCHE*

• • •

..Ce înseamnă „leul rizînd” al lui Nietzsche dacă **nu** gravitatea, autoritatea şi sublimul rîzîndu-şi de tot ce e grav, autoritar şi sublim ? *Rîsul* tutelar şi eliberator pentru Nietzsche e regăsibil în opera lui Emil Bolta. E hohotul definitoriu pentru elegia sarcastică şi ironia tandră,- pentru gestul şăgalnic şi ireverenţios al clinti- rii idolilor, scoşi din apatia lor cu loviturile de ciocan sau de diapazon ale risului violent ori cristalin. Acelaşi capitol din *Also sprach Zarathustra (Von alten tind neuen Tafcln)* ne oferă • şi- fragmentele privitoare la rîs : „îi imploram *să rida* de marii lor maeştri în virtute, de poeţii şi sfinţii lor, de salvatorii lumii. De siniştrii lor, înţelepţi, îi imploram să rida şi de oricine carep vreodată, precum o neagră sperietoare şi- predic- ţiune, s-ar fi cuibărit în arborele vieţii şi de tot acel altădată- al lor am rîs şi de putreziciunea sa, de maiestatea §a prăbuşită. Într-adevăr, precum fac predicatorii de penitenţe şi bufonii cu toate ale lor, mari şi mici, mi-am strigat blestemul şi jnînia zicînd că atît de meschin-este tot ce-i mai bun ai lor. Şi că tare meschin este tot ceea ce au ei mai rău ! – aşa am rîs [...] Şi

rîdeam şi ţipam nostalgia mea înţeleaptă care s-a născut sus pe munţi, o sălbateca înţelepciune într-adevăr F – marea mea nostalgie cu aripi fremătînde. Şf adesea ea mă smulgea şi mă tîra acolo sus, acolo jos, în plin hohot de ris; atunci am zburat cu un adevărat fior de spaimă, ca o săgeată furată de beţia soarelui."* Şi mai departe, o splendidă imagine a rîsului precum un cort multicolor fixat deasupra lumii, protejînd-o astfel,, asemeni unui acoperiş esenţial : „Într-adevăr, i-um hi- cut sa vadă stele noi şi nopţi noi şi pe deasupra norilor, zilelor şi nopţilor am întins rîsul ca un cort multi-color, Ca poet ce descifrează enigme, mîntuitor al hazardului, i-am învăţat să creeze în viitor şi tot ce a fost să răscumpere creînd," [2]

În poemul *Mineral*, scris în 1932 şi tipării în Discobolul, influenţa lui Nietzsche e transparentă. Filosoful din Băle e „citat", sintagma „arborele trist din singurătatea a şaptea" trimiţîndu-ne chiar la *Ştiinţa veselă,* unde paragraful 309 se intitulează *Din adîncul celei de-a şaptea singurătăţi*[:J]. Dar, mai mult decît preluarea sintagmei, ne interesează cîteva versuri din acest poem, mărturisind o frecventare a filosofului, disimulată în- tr-un registru metaforic ei însuşi nietzschean :* <

Orbii, cu pas de lup, veghează asupra lumii,
deliu În fum, ciclul navigatorilor, atunci rătăceam la ruina stelelor vechi (în uitatul septembrie) cu *profetul meu* (s.n.); limbi în fier roşu, dezolate perechi.

Rinul tăcut (s.E.B.) îmi întuneca fa fa cînd serveam domnia condorilor, orgjj pierdute, arborele trist din *singurătatea a şaptea (s.E B.)* Semn tainic de moarte.
(Minerul)

Pentru cine a citit *Also sprach Zarathustra,* legăturile sínt evidente. Un complex metaforic specific pentru imaginarul lui Nietzsche este întreg versul : „Orbii, cu pas de lup, veghează asupra lumii." La fel şi selectarea imaginarului din regnul animal, predilecţia pentru scenarii ale rătăcirii de tip *homo viator* sau călătoria de iniţiere („ciclul navigatorilor"). Importantă este prezenţa în acest poem a sintagmei ce va avea un rol

Scanned with OKEN Scanner

fundamental în opera lui Emil Bolta. „Rîsul tăcut", simbol subliniat de autor şi tipărit cu alte caractere, ca şi versul al patrulea din prima strofă „prin parcul de foc ol arterelor" ori citatul din Nietzsche „singurătatea a şaptea." O nuvelă din volumul *Trlntorul* se va numi *Kîsiil tăcut.* Frecvenţa acestui complex imaginar şi existenţial e simptomatică pentru înţelegerea lui Emil . Bolta. Ea pare să fie şi cheia *diferenţei* de structura şi -scriitura dintre autorul lui Zarathustra şi cel al *întunecatului April. Rîsul* gîlgîilor, vital, ireverenţios, rîsul ca o lovitură de ciocan, biciuitor, sarcastic, al lui Nietzsche devine la Emil Botta *rîsul tăcut.* E mult mai nostalgic, mai tandru, mai înnegurat-melancolic rîsul poetului, purtînd o masca clorotic-îmblînzîtoare, pînă la amuţirea vitalului. În primele poeme, somnul şi plînsul îneacă acest rîs, lăsîndu-l să se audă mai mult ca plînsul-rîs, plînsul amendat de structurile argotice şi ironice: „în plinsete se va îneca" *(Acum şi aici);* „potopul de plinsete" *(Vacanţa);* „lemnele varsă lacrimi pentru voi" *(Mila pămîntului);* „Cu chiu şi vai încheind valiza / în singurătate lăcrimam" *(Singur) ;* „Goliat al dezolării, frate, / lacrimile mi-au răscolit inima" *(Din senin).* Fără să fie pomenit prea des, în volumul de debut, rîsul e de fapt întreg poemul, tumba lui nonşalantă printre simboluri. în *Ultimele poezii* există o nouă explozie a hohotului vital. *Vînt al durerii* debutează cu versurile : „De vicleni ce eram / rîdeam şi rîdeam", frenezie întreruptă de „catilinarele vîntului". Strania expresie a durerii, o durere îmbrăcată în mască de carnaval, pestriţ şi strident înfăţişată, se datorează acestei trimbiţate veselii şi fericiri a celui ce, declarîndu-şi tatăl „mult prea mort" şi incapabil de apărare, se simte obligat să-l răzbune într-un mod insolit, aducîndu-l ca vedenie terifiantă: „de-a prostăvala mă dau, / peste cap de trei ori / şi chiui şi chiui / şi el va veni ca leul, / îmbrăcat în leu, / în blană de leu pe care / numai văzînd-o mori. / Şi poate şi chivără va purta ca oştenii. / Oh, o mînioasă vedenie / te va nimici, / Vînt al durerii'" într-un poem abstruz, *Tristeţii şi Bureţii,* avînd citeva versuri comune cu *Vînt al durerii,* putem auzi rîsul sălbatec zgomotos, rîsul ca o muşcătură : „De bu-

Scanned with OKEN Scanner

roţi şi tristeţi ce eram, / maică, ce mai rîdeam, AI de noi tobe şi burdufe bateam / şi rîdeam şi rîdeam [...| ...Şi rîdeam, şi rîdeam, / cîini eram / şi lătram la stelele Ursei, la Carul Mare.“ Oricum, *Ştiinţa vesela* a lui Nietzsche a lăsat urme în gestualitatea operei lui Emil Boita. Există uneori un tip similar de *mimică frenetică,* un joc zbanghia făcînd să trepideze, asemănător, scriitura. O tristeţe ireverenţioasă. O insolenţă similară uneori. Deşi Emil Bolta îşi ia o distanţă faţă de insolenţă şi ţaţă de Nietzsche, scriind în eseul *Ncaclual* [4] tipărit în *România literara* a lui Rebreanu : „Insolentul profesor do la Bale, în visul pentru o Germanic triumfala, pentru reforma sintetică.fără sfinţi regionali şi fecioare locale, a subliniat, efort epicurean împotriva fiinţei debile, accastă'violenta religie a acţiunii. Atunci s-a vorbit de o ştiinţă a societăţilor, concepute ca destin exact, supuse, minereuri sau plante, unei vieţi şi morţii. Evoluţia ciclică a lumilor, creştere şi declin, întoarcere, după o umbra de cauzalităţi, mai mult sau mai puţin suficiente, la vechile forme. Agregaţi misterios de slăbiciune şi forţă, stări al căror fenomen-limilă era însuşi Nietzsche-bolnavul“. Interesantă e şi lumina aruncată asupra secolului XIX, „secol întreg de tensiune, poftă, aşa cum în teatrul antic măştile preparau intervenţia suprema a lui Dionysos“. Eseul, cuprinzînd formulări eliptice şi o tensiune a sensurilor implicite, demonstrează frecventarea filosofului, dar şi o certa independenţă. Foarte importantă este trimiterea la Dionysos, dacă no gindim că Emil Bolta a fost decretat „cel mai dionysiac poet apărut la noi“, „aproape singurul poet dionysiac“[5].

Aceasta frecventare a lui Nietzsche[6], spre deosebire de aceea a lui Kierkegaard aproape deloc afişată, demonstrată de noi în *Apocriie*[7] e în repetate rînduri mărturisită. Anii 1932—1933 vor fi fost anii lecturilor din Aşa *grăit-a Zarathustra, Dincolo de bine şi rău, Genealogia moralei, Ştiinţa veselă. Uman, prea uman, Voinţa de putere, licee Homo, Naşterea tragediei, Amurgul zeilor*, dovada referinţele din publicistica lui Emil Botta şi urmele nietzscheene din poeziile tipărite după perioada „faptului divers”. Cele mai dese referiri se fac la *Dincolo de bine şi rău* şi la Aşa *grăit-a Zarathustra. Le*

QI Scanned with OKEN Scanne

intilnün în articolele *Sisteme în critica (România lileruca* nr. 30, 1932), *Stilul cinematografic (Ulîse,* nr. 3, 1932). Dar. recunoaştem în sintaxa elipticei a articolelor, în aglutinarea de fragmente co-şi au o independenţei reala în text, modelul fragmonlarisnnilui nietzschean din *Amurgul zeilor* şi *Uman, prea uman,* în articolul *Stilul cinematograíic*^ iată apropierea dintre Nietzsche şi arta cinematografică a lui Eisenstein : „Foamea nietzscheană de lucruri bune şi rele, simpatia cu obiectul nediferen- liat, sínt valorile aţii do comune alo lehnicei Eisenstein. Dar de la Hyde pîna ia singulara metamorfoză în Jekyll se petrece scria gradaţiilor perceptibile. Acest dualism al unei substanţe comune este fenomenul suprem în care se deschid drumurile artei." Descoperim printre r înduri o profesiune de credinţă, vădind timpuria opţiune a lui Emil Bolta pentru „obiectul nediferenţiat", pentru „metamorfoză" şi „seria gradaţiilor", pentru acest „dualism al unei substanţe comune" – socotit drept „fenomenul suprem în care se deschid drumurile artei".

În eseul *Despre moartea neobişnuita* [9], invocarea lui Nietzsche se face într-un context mai complicat, cel al relaţiei dintre „omul providenţial" şi cultură, dintre istorie şi spiritele libere : „Viaţa subterană apare în figuraţii exterioare, ca un trunchi arzător, la cele cîteva, unu$_r$ două sau trei minute dificile ale istoriei. Omul providenţial care mută în alfabet comun semnul tainic al îngerilor. Nietzsche considera cultura o treaptă care apropie de insul suprem, generaţiile vestind înşurubarea lui în actual."

foaie aceste trimiteri la Nietzsche, filosoful cel mai des citat de Emil Bottá, sínt dovezi ale unui interes care depăşeşte cadrul mai larg al epocii în care a debutat scriitorul român. Nietzsche cunoştea în perioada interbelică o audienţă deosebită. Presa culturală, conferinţele, jurnalele scriitorilor sau publicistica conţin dovezi peremptorii ale frecventării filosofului. Emil Bottá nu răniine doar cu o lectură atentă a operelor acestuia, reilectind adeziunile unui moment cultural. Fără să existe o influenţă de tip mimetic şi o predare, putem considera întîlnirea cu opera filosofului din Bale ca un moment fundamental al revelării de sine. Apelul la

C-dii ?I7 coala u

universul nielzschean a constituit, probabil, o providenţială mediere pentru lirismul inaugurat do /rdune- *catul April,* fiind pentru epocă şi pentru persoana autorului ideala îngemănare a două din focarele originalităţii sale : neliniştea celtică şi graţia extrem-orientală a sentimentului şi cuvintelor sale. Revenind la nivelul comparatismului terestru, care ni se pare un ultim şi nu cel dinţii argument în înscenarea unui paralelism critic, e semnificativă invocarea lui Nietzsche într-o „simplă scrisoare“ [w], text tipărit în *Universul literar,* în 1940, în urma unor calomnii la adresa originii familiei Botta : „Cum Nietzsche ar spune, dementul şi feciorul de slugă se află printre judecători.” Putem lărgi considerabil acest paralelism care practică un soi de specu- laritate (speculativîtate) critica foarte liberă. Profitabila ar fi şi compararea poeziei lui Nietzsche cu aceea scrisă de Emil Botta. Ceea ce la Nietzsche e declaraţie, ecuaţie filosofică şi estetică, la Emil Botta e viziune, stihie vizionară. Ne oprim puţin deci la poemele nietzscheene, pentru a lărgi înţelegerea locului unic pe care-l deţine lirismul Iui Emil Botta.

În 1891, Nietzsche tipărea, la Leipzig, *Ditirambii ¡ui Dionysos,* avînd o scriitură influenţată de *Aşa grăit-a Zarathustra.* Mai mult, trei din aceşti ditirambi, numiţi de Nietzsche „cîntecele de noapte” ale lui Zarathustra, sînt scoşi din corpul volumului la care ne-am referit. E vorba de *Plingerea Ariadnei* din capitolul V*răjitorul, de Un biet nebun 1 un biet poet 1* din capitolul *Cîntecul tristeţii* şi de *Pustiul creşte : vai de cel care sc-ascunde-n el* din capitolul *Printre fiicele pustiului.* În ediţiile Krüner şi Musarion, există un epigraf care prezintă *Ditirambii* drept „cîntecele lui Zarathustra pe care şi le-n- gîna singur, spre a-şi îndulci cea de pe urmă sihăstrie”. Suprimat în ediţia Schlechta, epigraful a fost înlocuit cu un altul, aflat pe contrapagina manuscrisului. „Poetul din Isoline” la care se referă varianta definitivă a epigrafului nu e altul decît Zarathustra, visînd să atingă insulele fericite „die glückselige Inseln“, numite Isoline (insuliţe) cu un cuvînt italian.

Ditirambii lui Dionysos evidenţiază un alt palier al relaţiei dintre Nietzsche şi Emil Botta : cel al imagina

F Scanned with OKEN Scanner

rului dionysiuc, nesludiat încă, deşi esenţial pentru înţelegerea poetului român.

Caracterul dionysiac al imaginarului din *întunecatul April, Pe-o gură de rai, Vineri* şi *Un dor fără safhi,* pe care nu facem acum decît să-l enunţăm, ne îndreptăţeşte să lansăm o nouă ipoteză. Emil Botta e cel nmi nietzschean poet interbelic, prin poezia măştilor pe care-o cultivă, prin sintaxa imaginară atît de insolită, prin limbajul „în travesti pestriţ", limbaj ce-şi este sieşi mască, atît de imprevizibil, căci „grai bălţut", prin ver- liginoasele cuprinderi ale abisalităţii lăuntrice sub forma unor „arătări", viziuni, fabule şi proverbe.

Un fragment din poemul lui Nietzsche *Nur Narr! Nur Dichtcr!* poate fi pus oricînd drept motto la opera lui Emil Botta, găsindu-şi un complement în eseul E7o- *giul ipocriziei*[II], „autoportretul cu travestiuri", „autoportretul cu măşti" atît de esenţial pentru cunoaşterea celui ce a scris *întunecatul April:*

"Tu-fratc-al adevărului ? – mă luau în rîs – Nu ! Doar un biet poet!
un animal, viclean şi răpitor, la pindă, silit sa mintă,
silit să mintă cu voinţă, cu ştiinţă, uvid de pradă, în travesti pestriţ, ei însuşi pradă sieşi,
iar *data* – frate-al adevărului ?...
Un biet nebun ! un biet poet 1
Cu grai bălţat, vorbind sub mascu-i de nebun pe şleau, ca un vîrtej pe mincinoase punţi de vorbe, pe curcubcie de minciuni, lătăcitor iunşîndu-se-ntre falsele ceruri – un *biet* nebun ! un *biet* poet.[1]-'

NQrii

‘ Friedrich Nietzsche, *Also sprach '¿arathustra,* cd. eil., p. 218. Dam Itfxlnl În original : „ich hiess sie lachen über ihre giossen Tugend meister und Heiligen und Dichter und Welterlöse r [...| Vbc» ihie düsteren Weisen hiess ich sie lachen, und wer je Als schwarze Vogelscheuche warnend auf dem Baume dos Lebens gesessen halte. [...] und ich lachte über all ihr Einst und seine mürbe verfallende Herrlichkeit. [...] Wahrlich, gleich BusspredigeOi und Nonen schrie, ich Zorn und Zeter über all ihr Grosses und Klei-

Scanned with OKEN Scanne

nes, – dass ihr Beste» sa gar klein ist I Dass ihr Bösestes- so gar klein ist! also lachte ich. j...| Meine weise' Sehnsucht schrie und lachte also aus mir, die auf Bergen (jeboren ist, eine Wilde Weisheit wahrlich!'— meine grosse flügelbraiisendc Sehnsucht. (...) Und oft riss mich fort und hinauf und hinweg und mitten un Lachen: da flog ich wob! schaudernd ein Pfeil, durch sonnentrunkenes Entzücken."

[2] Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra, cd. eil.;* p. 219: „Wahrlich, auch neue Sterne liess ich sie sehn samt neuen Nachten? rind über Wolken und Tag und Nacht spannte.ich noch das Lachen aus wie ein buntes Gezeit. (...] Als Dichter, Ratsolrater und Erlöser des Zufalls lehrte ich sie an der Zukunft schaffen, und alles, das war – schaffend zu erlösen."

■» Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir,* traduit de Fâllemaorl par Alexandre Vialattc, N.R.F., Gallimard, 1950, p. 251.

[4] Emil Botta. *Ncactual,* În *Scrieri* 3, *cd. cit.*, p. 231—232 şi 440. ...

[6] Edgar Papu. Emil Botta, *întunecatul April, Cund românesc.* anul VI,* nr. 1—2, ianuarie-februarie 1938, p. 88—89.

[5] Doina Uricariu, *Apocrife despre Emil Bolta, cd. cit.* Vezi capitolele *Fragmente nietzschccuc* şi *Primele eseuri,* p. ¡25—147.

[7] Doina Uricariu, *Apocrife despre Emil Botta, cd. cit.,* vezi capitolul *Fals tratat de ipocrizie,* p. 5—89.

[u] Emil Botta, *Scrieri 3, op. cit.*. Editura Minerva, 1987, p. 2.36— 237.

[y] *Idem, ibidem,* p. 246—24(1 $i 445.

[IU] *Idem, ibidem,* p. 279—281 şi 457.

[11] *Idem, ibidem,* p. 225—227.

[12] Friedrich* Nietzsche, *Poezii,* traducere şi note de Simioti Dănila, Editura Univers, Bucureşti, 1980, p. 113 şi 115. Pentru confruntarea traducerii dăm originalul citatului, în' limb«» germană :

Der Wahrheit Freier – du ? so höhnten sie—.
Nein ! nur, ein Dichter I
ein Tier, ein listiges, ' raubendes/ schlcihendes. das lügen muss,
das wissentlich, willentlich lügen IRUŞS,
nach Beute lüstern, bunt vedarvt, sich selbst zur Larve, sich selbst zur Beute, . '-■/
dar – der Wahrheit Freier ?...
Nur Narr ! nur Dichter !
Nur Buntes redend, • „ • ’
aus Narreiiiarven bunt herausredend, • *
herumsteigend auf lügnerischen WortbrüCkvn, auf Lügen-Regenbogen
zwischen falschen Himmeln
herumschweifend, her umschleichend — • • • •
nur Narr! nur Dichter I... ’ ‘

Cind fort« devine *gratis* şi cind *ea* coboară în vizibil, fnnnnsete nntoesr H- ceiisld cobpîîru.

.Nietzsche

Tentaţia adîncurilor e o dominanta Jn poezia ernil- boţtiană. lata finalul poemului *Ispitele,* unde blamarea abisului e un mod de a-i amplifica' atracţia : „împotriva nopţilor, a tuturora, / ridică-te, Cerule Doamne, Puternice ! / dar te fereşte de vraja *I* fîntînilor cu *ape* ne-mernice."

în Briareu, călătoria prin codru e o metaforă-pentru itinerarul atras de adîncuri, cîntecul însuşi nefiind altceva decît o „declinare a abisului" (Mallarmé), „gură de iad căreia îi e sete mereu" : „Şi mi-a dat domnul ne-liniştea setei nebune, / rubedenia vulcanelor crăpate de sete, simpatia stîncii, a,focarelor bete, / purtam pe buze munţi de cărbune ! / Ai băut a vieţii şi a morţii. frumuseţe toata, / Codrule mare, Briareu ! / Dar gura mea j.j/ e gură de cîntec, fîntînă secată, / gură de iad căreia ii e sete mereu".* ■

Un dor fără saţiu, cuprinde chiar spovedania acestui miraj. .Ar fi poate sugestivă lectura comparativă a acestui poem,, pus alături de *Nach neuen Meeren(Spr.c alte, mări)* din ciclul lui Nietzsche *Liecler des Prinzen* V*ogel- frei*[:i]. Măi mult, ar fi sugestiv un triptic comparativ la care -ar participa, pe lîngă aceste două poeme, şi Mallarmé; cu a sa *Déclinaison de l'abîme.* Scrise în registre. stilistice diferite şi alese din pricina *diferenţei vizibile* ce le separa, *Spre alte mări* de Nietzsche, *Declinarea peşterii* (abisului) de Mallarmé şi *Un dor fără saţiu* de Emil Boita reprezintă dezvoltarea lirică a unei aceleiaşi paradigme : Perspectiva abisului., fu. economia poemului lui Nietzsche, extras din *Ştiinţa veselă*[2], perspectiva infinitului şi atracţia halucinantă exercitată de înspăimîntătoarele depărtări ocupă un spaţiu restrîns, doar ultimele două versuri sunînd sfîşietor după imaginile ce mărturisesc magia călătoriei, a visului, a mării şj (lupa acelea rclerindu-se la un timp al miczumi de zi, avînd în filosofia sa o semnificaţie de răscruce. Poemul nu conţine decît două strofe, ce trebuie urmările în p¿iralei cu originalul german :

Inlr-acolo – vreau ; tuna Cred în ininc,-u t:c visez. Morea-şi joaeü-n largurj spuma, Fuge vasu-mî genovez.

Toiul nou, mai nou de-acuma-i, Doarmc-amiaza-n timp şi zări – ; Aprig mă priveşte numai Ochiul *vostru,* depărtări[3]

Poezia lui Mallarmé, *Déclinaison de l'abîme, um* a- les-o nu numai pentru că este invocata în exegeza lui Nietzsche *. Unul dintre

studiile cele mai complexe consacrate poeziei lui Emil Botta, *Melodioasa tragedie*[5]*, a* dezvoltat într-un subcapitol al sau intitulat *vidul somptuos* o remarcabila paralelă între poetul roman şi Mallarmé, utilizat în cadrul *lecturii-palimpsest*, într.-un sistem de analogii cu „clarele sidere" ale liricii universale : „Prin urmare, lectura pe care am sugerat-o proiectează spaţial un «herb» al cărui contur este orizontul poeziei lui Emil Botta ; în centrul lui se află înscris în chip de «inimă» şi «abis» modelul critic al poeziei lui Mallarmé. Poate că nu greşesc mai mult decît oricare alt cititor de palimpseste, afirmînd că Mallarmé se află, cu adevărat, în inima poeziei lui Emil Botta." Poezia lui Mallarmé ne oferă valori de contrast şi de apropiere esenţiale pentru schiţa de triptic comparativ la care ne gîndim. Deci *Declinarea abisuhu* [6] *:*

CIND TOTUŞI LANSAT 1N
CIRCUMSTANŢE ETERNE
DINTR-UN ADINC DE NAUFRAGIU
FIE
ca ;
abisul

albit
iki prezinte
furios
sub aplecarea disperat plana a unei aripe
cc-i a lui
din
‘nainte recăzută, din rău înălţate zboruri acoperind ţîşniri tăind la firul ierbii salturi

mult în interior rezumă

umbra-ngropata-n adîncime de acest văl alternativ

pin'la a se potrivi cu anvergura căscatei larg, a sale-i profunzimi precum scheletul corăbiei
ce se înclină cînd spre un
mal şi cînd spre celălalt. *

în fine poemul *Un dor fără saţiu,* deschizînd cea de-a •doua carte a lui Emil Botta, Pe-o *gură de rai,* funcţionează ca un autoportret şi e socotit o efigie lirică, mai ales că titlul va fi reluat pentru ultima sa carte.

De un dor fără satfu-s învins şi nu ştiu ce sete mă arde.
Parcă mereu, din adine, un ochi răpitor de Himera ar vrea să mă piardă.
Şi pururi n-am pace,
nici al stelei vrăjit du-te-vino în spaţii, nici timpii de aur, nici anii-luinină, izvoare sub lună, ori dornică ciută, nimic nu mă stinge, nimic nu m-alină şi parc-aş visa o planetă pierdută.
E a lila nepace în sufletul meu, bătut de alean >i de umbre cuprins...
Un dor iară saţiu m-a-nvins, şi nu ştiu ce sete mă arde mereu.

* Traducerea ne aparţine.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Va trebui să lărgim mult semnificaţiile poeziei lui Nietzsche *Nach neuen Meeren, care este* în fond un minuscul fragment aparfinind unui adevărat cosmos imaginar şi de sensuri, construit în jurul ideii de infinit şi al metaforelor ce-l sugerează ; peştera, „fîntinile de rîerniiate“, ochiul depărtărilor ce fixează implacabil huita, în *Also sprach Zarathustra* omul este definit ca o coardă întinsă deasupra unui abis [7] şi condiţia lui pare sa iie chiar trecerea, declinul sau, cu o metaforă prin care Nietzsche se lasă relevat de Mallarmé omul, ca trecere şi declin. El este însăşi declinarea abisului, dorul Iară saţiu din poemul lui Emil Bolta. Dar, mai mult clocit acest a fi deasupra genunii, omul este însuşi abisul, haosul locuindu-l, de vreme ce „pentru a naşte o sica caro să danseze, e nevoie să mai ai în tine o parte din haos[-8]. Privirea infinitului 'ţinluind fiinţa umanii, atracţia cutremurătoare a acestui ochi, ol însuşi o peştera .în care se deschid alte peşteri şi mereu alte peşteri, nu s-ar putea exercita cită vreme privitorul privit de abis n-ar fi el însuşi o genune privind genunea.

Alunecarea dinspre ochi spre cutremurătorul abis şi dinspre abis spre cutremurata privire amplifica sentimentul singurătăţii, fascinatul şi terifiantul monolog al eului, unul dintre puţinele monologări directe din poezia lui Emil Botta. Spre deosebire de atltea mărturisiri sub mască, *Un dor iară saţiu* este vorbirea unui mare singuratec ţintuit de Himeră, solitudine ce ni se adresează cu obrazul descoperit, dacă nu cumva acest obraz dezvăluit nu este chiar masca sub care ni se înfăţişează abisul. Nu spunea oare Nietzsche în *Despre muşcătura, de viperă* că un solitar este asemeni unei iîntîni adinei, în care e uşor să arunci o piatră, dar, odată căzuta pînă !a fund, cine-ar mai vrea s-o aducă la suprafaţă?[9]. Himera ini ¡nitului, ţintuindu-l pe călătorul vasului geno- vez din poemul *Spre alte mări,* s-a strecurat înlăuntrul fiinţei, nepacea, dorul fără saţiu, setea ce arde mereu ne- fiind decit expresia acestui vertiginos adine interior. Aşa cum *Nach neuen Meeren* devine un poem spre care converg toate sensurile din Zarathustra, prorocind infinitatea de sensuri a versurilor (pentru Nietzsche, interpretarea nu e decît interpretarea unei multitudini

nost ieşite de interpretări), fot aşa *Un dor iară saţiu* se completează cu imaginile adîncuhii din poezia şi proza lui Emil Botta, ascuţind semnificaţiile, mai direct şi mai retoric-dcclarativc, al propriilor versuri, Fraomen- tui citat do noi din parabola *Despre muşcătură viperei* identifică singurătatea cu o fînlînă. El aruncă asupra poemului *Spre alte mari* semnificaţia singurătăţii. în acelaşi timp, meditaţia asupra vidului se suprapune pe contemplarea şi fascinaţia infinitului. Valenţele de tehnică şi do artă psihică deţinute de meditaţia asupra golului, prezente în poemul Iui Mallarmé, alcătuit din- tr-o aglutinare de hai-/tai-uri (lirism ce mizează esenţial po o tehnică a vidului şi plinului), sint regăsibile şi în poezia lui Emil Botta, sub numele de „exerciţiu în' abis“. Ochiul înstrăinat de fenomenul pe care ni-l relevă poemul *Un dor tară saţiu* („nici al stelei vrăjit du-te-vino în spaţii, / nici timpii de aur, nici anii-lumină. *f* izvoare sub lună ori dornică ciută“) se închide asupra propriului vid şi privirea parcurge, înăuntru, drumul prin care se deschidea asupra lumii. Căderea tulburătoare înăuntru este descrisă ca sinuoasă răsucire :

Negru, în faţa ochilor mei un pictor sumbrii
îi pictat o sumbra pictură
•şi tot privind itceasta lume fenomenala, începe orbirea.
Acum nu-mi ram ine docil un cxcrcifiu în abis, (s.n.) o cale întoarsă,
un *drum răsucii, răsucit,* (s.n.) In mine însumi să încerc
a mă strecura,
a mă insinua în gol, un vierme răsucit, răsucit.
Oh, şi mi-e frica,
o animalică, o atavică spaimă.
Unde sîntoţi, refugiile melc ?
(Aproape Novembre)

Şi „dorul fără saţiu“, „setea“ ce-i „arde mereu** pe solitarul privit din adînc de „un ochi răpitor de Himeră” ni se relevă în vecinătatea poemului lui Mallarmé

Declinarea adîneului †, el însuşi luminat de un poem al lui Emil Botta, ca un «exerciţiu în abis». Lăuntricul, „grota intimităţii”, cum îi spunea Villiers de Lisle-Adam, primeşte în poezia lui Emil Botta aceeaşi reprezentare ca şi singurătatea, la Nietzsche. Există afinităţi clare cu fragmentul smuls capitolului *Despre muşcătura viperei.*

Peştera platonică, proiectînd himerele reprezentărilor noastre, se vede reluată astfel într-un poem al lui Emil Botta şi într-un fragment din *Also sprach Zarathustra,* Privirea de gorgona a infinitului deschide nemărginitul lăuntric. Să mai reţinem finalul interogativ din poemul lui Emil Botta, *Aproape Novembre,* pentru că *interogaţia este figura emblema* într-o sintaxă imaginară, atrasă de reprezentarea abisului. Starea de perplexitate, teama şi uluirea, provocate de fascinaţie sau de cutremur, nu se pot exprima decît printr-un infinit al

† său *Declinarea abisului.*

întrebărilor. Afirmaţia pe buza prăpastiei este acea afirmaţie alunecînd într-un patetic dc *ce ?* Acest patetic de ce ? se insinuează chiar în poemul atît de declarativ şi afirmativ care este *Un dor fără saţiu.* Şi tot o întrebare amuţeşte pe buzele celui privit de cruntul ochi al infinitului în poemul nietzschcan. Întrebarea se aude pînă şi în poemul lui Mallarmé, sugerată nouă de acel „văl alternativ" («cette voile alternative»), de această aplecare spre un mal sau celălalt («penché do l'un ou l'autre bord»), conţinînd, în chiar pendularea posibilu- luî-celebrul Ori... *ori (Enten/Ellen)* al lui Kierkegaard –, tensiunea unei interogaţii esenţiale, infinit reverberante.

Revenind la, poemul lui Nietzsche, *Spre alic mari, să vedem* care este sensul acelei amieze ce doarme-n timp şi zări *(„Mittag* (s.n.) schläft auf Raum und Zeit."), căci nu poate fi întîmplatoare asocierea miezului de zi cu privirea ţintuită de infinit. în capitolul *Despre virtutea risipitoare (cheltuitoare)* din *Aşa grăit-a Zarathustra,* iată cum este prezentat „marele miez al zilei" : „Şi este miezul zilei cînd omul, în mijlocul drumului său intre animal şi supraom, în picioare se ţine şi-şi sărbătoreşte ca pe cea mai înaltă speranţă a sa, drumul către seară. Atunci cel care apune (declină, coboară spre amurg} sc vd binccuvînla pe sine pentru că este cel ce-l depăşeşte ; şi pentru el, Soarele în miezul zilei se VQ menţine •graţie cunoaşterii lui." [10] Există de asemenea în *Amurgul zoilor,* în partea intitulata *Cum devine În stlrşit, «lumeţ i-adevar» o fabula,* acea istorie a greşelii ce-şi atinge punctul culminant în inscripţia lui Zarathustra şi •g hulirea eternei întoarceri, în momentul ce marchează *miezul zilei,* în arzăloarca clipă, cînd «lumea-adevăr- şi «liimeii-aparcnţelor» se prăbuşesc în acelaşi timp şi se distrug una pe alta" : „Miezul zilei, momentul umbrei «'lei mai scurte, sfîrşitul greşelii celei mai lungi; punct culminant al umanităţii *Incipit Zarathustra.*" [11] Şi aici întrebarea ţîşneşte din text, o interogaţie ce nu primeşte răspuns : „Ce lume ne rămîne ? Lumea aparenţelor, poate ?" Iar răspunsul : „Nu, abolind Iu mea-adevăr, noi am abolit în acelaşi timp şi lumea aparenţelor!" nu face decit să deschidă un nou abis de întrebări. Acest miez al zilei, în care navigatorul „spre alte mări", din poemul lui Nietzsche, s-a lăsat străpuns de privirea infinitului, nu este decit ora cînd, aflat pe culmea cea mai înaltă, începe declinul, panta, înfiorata coborîre inlăuntru, fie •ea spaimă de infinit, „dor fără saţiu", „exerciţiu în abis" şi revelare do sine. În capitolul Von *der Menschen- Klughcit* [12] Nietzsche observă că „ceea ce înspăimîntă nu este creasta ci panta. Panta cînd privirea *în jos* se precipita şi mina *de (în) sus* se agaţă".

„Acolo oscilează inima, în faţa acestei duble voinţe" [13]. Şi continuă : „Aceasta e, da aceasta e panta mea, *a mea* şi acesta este pericolul ce mă paşte ca privirea spre creastă să se precipite şi ca mina să vrea să se -oprească şi să-şi ia sprijinul – din adîncuri" [14]. întreg poemul lui Mallarmé, *Déclinaison de l'abîme,* este, în •mişcarea de basculare a abisului, însăşi expresia dublei voinţe, împietrind parcă mişcarea. Fiinţa aflată pe culmi, în acel miez al zilei nietzscheene, se simte lansată „în •circumstanţe eterne", dintr-un abis de naufragiu. Această basculare a privirii spre înălţimi şi a mîinii spre adîncuri sau invers, privirea *Jn jos,* coborind panta şi mina agăţîndu-se *sus,* sînt sugerate, în

poemul lui Mallarmé, de „aplecarea disperat plană a unei aripi, ce-i a lui, a abisului, din afară şi dinlăuntru. Zbaterea acestei aripi, tensiunea dublei atracţii şi dublei voinţe, trans- forma bălaia în (spre) *sus* şi în (spre) *jos*, într-o Aaole- car-e disperat plană"; ceea ce o tollina cu paroxismul mişcării devenind nemişcare din poemul lui Emil Botta, *l eounu :*

> Ah'rqíirc şi zbor, aici, lingă în ine o cădere pe aproape do mine, o leoaica ciocirlie, oici, lingă mine, spinteca zarea.
> Ah, alergare şi zbor, va iubesc nemişcarea !

Nietzsche, Mallarmé şi Emil Bolta ar putea să-şi repete acel gind din Zaratliustra, cuprins în capitolul *Înainte* de *răsăritul soarelui :* „Comune ne sínt durerea, spaima şi adâncul şi Soarele de asemenea ne este comun**, frază care în germană sună şi mai peremptoriu pi în aliteraţia gravă din triada *„Gram* und *Grauer,* und *Giund** \ traducînd durerea, spaima, adîncul.

Comună celor trei poeme, aşezate de noi, într-o proximitate care le transformă, rînd pe rînd, pe fiecare din ele în oglinda celuilalt, le este glisarea obiectului reflectat în spaţiul ce reflectă, devenit şi el obiect reflectín- du-se. şi tot aşa mai departe, în „dorul fără saţiu" al comentariului, atras de Text ca de o Himeră şi devenind -Exerciţiu în abis». În cele trei poeme ce declină abisul, enigma şi misterul sínt înscrise chiar în inima gîndirii şi simţirii. Misterul din privirea infinitului, ţinluindu-l pe călătorul lui Nietzsche *(Nach ncuen Mearen),* seamănă cu tensiunea din „aplecarea/disperat plană a une» anpe / ce-i a lui *(id est a* abisului, n.n. – *Déclinaison de l'abîme)* şi cu taina cumplită a lipsei de pace, a dorului fără saţiu din poemul lui Botta *(Un dor iára sediu).* Este misterul devorator ce în el însuşi se adînceşte şi care singur pe el se deschide enorm, pînă la a se potrivi cu „anvergura căscatei larg, a sale-i profunzimi" (Mallarmé). Dominantă e operaţia de ilimitaro (fără saţiu! din poezia lui Bolta) ce atinge *tot cc c În afară* (acel du-te-vino al stelei, timpii de aur, anii lumina, izvoare sub lună, dornică ciută din poemul *Un dor fura saţiu)* şi *tot* ce c *înăuntru* (dorul fără saţiu, setea ce arde, ochiul răpitor de Himeră, nepacea de-a pururi, visul unei planete pierdute, aleanul flagelator, invazia umbre

lor din acelaşi poem). Şi mereu dureroasa rănrine deschiderea, hăul căscat şi în veci dăruit tainei. Paroxismul din revelaţii} adîncimilor şi a ¿dineului lăuntric e dat de însăşi *proba infinit inlciotjallva* pe care-o presupune, căci peştera de „reprezentări ale reprezentării", imaginată do Platou, o o permanentă convertire *u* reprezentării în interogaţie şi uluire. Misterul, fantasticul sini mereu *epitanii intvrogalh* c, asemenea reprezentări ale afirmativului contaminat de tainâ şi prin aceasta convertit într-o suspendare infinită de non-răspunsuri ori de răspunsuri care nu fac decît să problematizeze şi să se întrebe.

Ar' fi momentul să relevăm structura infinit interogativa a poeziei lui Boita, sugerată do intuiţia lui Căli- ncscu care vorbea despre „hamletismul sistematic" al poetului, confirmînd suspendarea acestui tip de lirism al misterului şi declinării abisului, conţinut de celebrul „a fi sau a nu fi". Circularitatea interogativă a alternativei, des-limitarea enigmei născute din identitatea începutului şi sfârşitului, din abisalitatca gindirii eternei întoarceri, exprimă sensul paradoxal şi mereu lăuntric al genunii ce ne priveşte, odată ce adînc am privit-o. O remarcabila rotire este această gîndire şi trăire a adîncuriior, iar declinarea abisului sau *Amor vacui,* cum o numeşte poetul român, se arată a fi o mişcare de turbion incandescent, un vertij pe care „nu-l sfîr- şesc / şi nu mă sfîrşeşte". Şi o regulă a scrierii poemului, în care iubirea de vid împlineşte aceleaşi funcţii sti-listice, în construcţie, precum în arta orientală :

„Iulie aprins
un cerc îmi aruncă
o sferă perfectă : roteşte-te I Şi eu fac ocolul odăii în care locuiesc în iulie
pe ovalul de gheaţă, în cerc,
mă rotesc, mă rotesc.
Ci rotcşte-le, roteşte-te I
Şi ascult poruncă
pe care şi Muycllan al Bunei Speranţe
ascuitînd-o
u demonstrat că sfirşilul începe.

Aici, să fiu drept,
aici nu domneşte; raţiunea, aici vecin mi-e pustiul, nici portret sau caricatura pisicii, nici umbra Ubutei nu văd. Şi cu ce maladivii trufie prin lume port acest AMOR VACU1 şi nu-l sfîrşesc şi nu mă sftrşeşte.
Ci roteşte-te, da, te roteşteI

(Rotund)

Proba interogaţiei ca întrebare asupra întoarcerii ne aminteşte de ora descrisă în *Clntul călătorului de noapte,* unde regăsim aceeaşi incandescenţă care îngheaţă din poemul *Rotund* al lui Emil Bottá. E ora „cînd mi-e frig şi Îngheţ, care mă întreabă şi mă întreabă şi mă întreabă" „şi cine are destulă inimă pentru această probă ?" [16] se gîndeşte Zarathustra, pentru incandescenţa şi îngheţul acestei interogaţii, ce pare a-şi arde şi îngheţa toate răspunsurile, pînă la a se

arde şi îngheţa chiar pe sine ca întrebare. Aşa vom înţelege altfel structura integral afirmativă, la nivelul sintaxei „ce se vede-, din cele trei poeme alese de noi pentru tripticul comparativ. Şi *Nach néucn Mceren,* şi *Déclinaison de l'ablme,* şi *Un dor fără saţiu* sînt afirmaţii paroxistice, atingînd limita exclamaţiei. Şi, totuşi, sintaxa lor invizibilă, ca orice sintaxă a misterului şi a declinării abisurilor, este o întrebare continuă, o sete şi o dorinţă nesăţioasă pe care nici o supapă nu le poate închide, cîtă vreme infinitul e un spaţiu deschis, iar nu etanş, de unde şi chestiunea pe care şi-o pune Nietzsche în Jen- *seils von Gut und Bőse :* „dacă în spatele fiecărei peşteri nu se deschide, nu trebuie să se deschidă o peşteră şi mai adîncă – daca o lume mai vastă şi mai stranie, mai bogată nu se întinde dedesubtul suprafeţei, dacă nu se cască o peşteră sub fiecare fundament al gîndi- rii- ,[7]. Că este fundamental şi tragic interogativă această trăire a adîncimilor, ne ajută să înţelegem chiar Nietzsche, înlr-un fragment aflat în *Ecce Homo,* unde „marele miez al zilei", clipa în care călătorul din *Spre alte mări* a fost răscolit de privirea imensităţilor, e prezentat ca o clipă riscantă şi supremă a întoarcerii

spre sine : „ ma rele miez al zilei, cînd ea (umanitatea) ar putea să privească în urmă şi să privească în depărtări, şi cînd s-ar sustrage dominaţiei hazardului [...] şi ar putea să-şi pună pentru prima dată, *în întregii] ei* întrebarea lui *de cc* şi a lui *ciun...*[u] (s.n.) [1S].

Gindirea şi trăirea adîncurilor, aşa cum ne sugerează şi cele trei poeme, alcătuind suportul acestui comentariu, sínt, esenţialmente, tragice. Şi *Nach neuen Meercn,* şi *Déclinaison de l'abîme, şi Un dor fără saliu* sínt poeme tragice, sentimentul fatal năseîndu-se din exigenţa, din imperativul eternei întoarceri, eternei adînciri şi reveniri, prin care se repetă la nesfîrşit trecerea nelimitată a probei interogative. Ne amintim de interogaţiile explicite, cuprinse în poemul *Domnul Amărăciune,* de o precipitare în tragica întrebare pe care ne-o pune iminenţa. Ne amintim de cercetarea misterului prin întrebări cvasiinfantile : „Şi uraganul care geme nu e briza edenului?*, „nu eşti heruvimul travestit?“ din *Episod* şi de aceste chestiuni deschizînd gindirea eternei întoarceri. Tot aşa, în *Alegorie,* „visînd o irealitate” şi o grădină (spaţiu al paradisului şi al morţii conform imaginarului din totdeauna), întrebările din finalul poemului („Cine a fost? Cine? Cine?”) nu sínt decît manifestarea misterului şi a imersiunii în fantastic prin inde- terminare. Proba neîncetată a interogaţiilor aboleşte şansa oricărei afirmaţii definitive. Cele patru versuri din finalul poemului *Aventura* nu fac decît să ne întărească impresia că misterul, minunatul, fantasticul, ca „exerciţiu în abis”, dau o structură imaginară profund şi infinit interogativă :

> Arătări minunate, licorni, unde-o ii Ion fără tară, pieptarul lui gri î
> Uude-or fi, călifari, acele primăveri şi fratele Nimeni şi varul Nicăieri ?

Caracterul abisal, scara infinită a surpărilor, „declinind* profunzimea, nu puteau să nu se exprime neliniştitor- sfîşietor, sub forma unor întrebări, ce se adîncesc şi alunecă din una în alta, deschizîndu-se ca abis interogativ.

Uneori întrebarea confruntata cu misterul, redus la un travesti al misterului, e mai puţin hărţuitoare. E<i nu provoacă adîncul, ci doar bîntuie suprafaţa care-ar putea sa-l ascundă. E doar îndoială ironică atunci şi taina se arată a fi simplă înscenare a tainei :

> ...ascult îndoiala ironică a inimif: „Cugetă,-tl zic : nu eşti oare Ulysse ? Gîndeşte-le bine.”
>
> *(Epllhalam)*

Degradarea misterului, trecerea lui în feerie şi tea- tralitate scad tensiunea întrebării. Lipsesc gîndirea şi trăirea eternei întoarceri şi mai ales abisul cutremurător :

Piuă cînd veţi suferi elogiile insultătoare
«il<? palizilor căutători de fantome ?
Pină clnd vă veţi lăsa tîrîti în ale lor sinistre abatoare ca porumbeii în gloduri şi sodome ?

(Natura şi poetul)

infinitul, declinarea adîncurilor sînt întrerupte, blocate aici chiar de discursul . liric şi emfaza interogativă e primul semn al absenţei unei reale metafizici. Adîncul imprescriptibil, tragicul domesticit în colocviul particu- lar-prozaic, cc-ar vrea sa-l exorcizeze, produc imagini ale abisului de un grotesc menajer precum în poemul *Portret,* plin de interogaţii familiar-hilare:

■ Subterani de ce i-aţi ros ghetele ?
De ce i-ai spart sticla ochelarilor,
tu argilă ?
Noapte de ce i-ai topit pe buze veninoasa pastilă ?

Chiar angajarea dialogului interogativ e un semn al dorinţei de îi închide abisul, o nevoie de capturare şi etanşoizare a tragicului :

— Fiule, fiule, fir de nisip, umbra ta consternată vine către mine, subţiratic val. Nu eşti oare şi tu o fantomă, patul tău nu e cumva Ducipal ?

Cita vreme Himera poartă nume, cita vreme abisul îşi spune numele, iar nu adîncimea şi tensiunea eternei întoarceri, întrebările pe care le provoacă slut, prin ele însele, *o declinare* a competenţei halucînatorii infinite. Aşa se explică mulţimea de nume pe care trebuie să le primească toate arătările din poezia lui Emil Botta. Viziunea caută un mod de a limita şi desfiinţa autoritatea insuportabilă a infinitului ca prezentă infinit şi adine anonimă. Perspectiva e devoratoare prin acest incognito autoritar şi înspăimîntător, cita vreme e *Nimeni, Nicăieri, niciunde, Oricine, Oarecare, AMOR* V*ACUL* în rama poemului lui Emil Botta, imaginile şi „personajele", multiplicate de viziune, se aşează paradoxal, într-o configuraţie rarefiată. Construcţia tipic orientală a textului este naivă, în sens spiritual, prin puritate, şi nu în sens plastic, nepunînd niciodată în practică principiul compoziţional al kitsch-ului dintotdeauna, oroarea de gol *(horror vacui),* ducind la o acumulare strict cantitativă de culori şi de forme, de tropi şi tropisme, Chiar reluarea arhetipurilor de cultură participativă românească, atît de frecventă, şi pentru o lectură superficială a poeziei, nu se execută decît asupra nivelelor autentice ale lirismului, total lipsite de pitoresc şi exotisme. Accente de bravadă precum acel „pas... cutezător peste abis" din poemul *Schiţă pentru infernul meu* transforma* cutremurul lăuntric în nonşalanţă şi spaima într-o îreverenţă eliberatoare. Alteori imixtiunea luminii, adusă pentru a vedea mai bine misterul, se arată a fi chiar gestul de a-l aboli:

> Daţi-mi lampa lui Aladin, vreau să văd lucruri neobişnuite.
>
> Daţi-mi lampa lui Aladin, să luminez aceste înnoptate: un imens asfinţit, un total decUn o nefastă dreptate.
>
> *(A vedea, vedere)*

Căci lumina adusă pentru a da contur şi volum nevăzutului încalcă legile cele mai definitorii ale acestuia, ţinând de absenţa limitei şi a conturului. în asemenea „arătări" şi închipuiri provocate, mereu înscenate, nu aflăm nici urină din abisalitatea reală a întrebărilor, vînînd adîncurile iară de limită şi fără de trup.

Trăirea vidului ce soarbe ca experienţă, ca problematizare teatral premeditată, e incompatibila cu orice semnificaţie adîncă a nelimitării şi abisalităţii.

Privirea infinitului împietrindu-l pe călătorul lui Nietzsche *(Nach neuen Meeren),* provocînd aplecarea disperat plană a aripei, acel paroxism al mişcării ca nemişcare din poemul lui Mallarmé *(Declinaison de l'abîme)* şi acel «dor fără saţiu» incapabil să se agaţe de vreun suport sau de vreo finitudine a lumii fenomenale, din poemul lui Botta *(Un dor fără saţiu),* sînt, prin ele însele, proba şi dovada interdicţiei de a experimenta nesfârşitul. Acesta nu poate fi adunat de

C.da 217 coaLa 15

nici o epru- beta experimentală, după cum nu poate fi pliat, decupat sau circumscris de capcana vreunui concept. Este o nesfirşită şi fără de saţiu declinare, fiind nu rădăcina vreunui cuvînt, ci flexibilitatea lui triumfătoare. «Flexiunile» par să asigure acea infinită impersonalizare şi deschidere a limbii, o strategie a unui în afară de loc, de gen, de timp, de număr, de caz şi de sens care nu face decît să exprime, şi mai viclean, şi mai insidios, locul, genul, timpul, numărul, cazul şi sensul declinînd (facînd să apună) fiinţa. Emil Botta a intuit exemplar condiţia interogativă, pînă la amuţirea întrebării pe buze, pe care-o implică marele mister al adîncurilor. Chiar umilinţa pe care-o afişează „arătările“ sale, plecăciunea pe care-o fac în faţa enigmei şi a himerelor de neatins e un mod de a-şi metamorfoza, prin reverenţă şi curbarea spinării, propriul trup, într-un semn de întrebare, sugerîndu-ne împovărarea sau acel gest al ascunderii capului între umeri, tipic în reacţiile de spaimă ale spiritului de conservare, cînd nu e fandarea orgolioasei mlădieri a trestiei umane. Întrebarea este afirmaţia care a început să tremure, să se clatine, să se îndoiască de sine, acea *figura serpentinata* a flăcării interioare.

Ultimul vers din poemul O *ultimă întrebare* („omul care-a luat-o de ce tremura ?”) reface, prin chiar interogaţia iui neliniştită, starea de *tremor* presupusă de orice întîlnire a necunoscutului („Vai, steaua era o fericire necunoscută“). Un poem intitulat iniţial Fer-

plexitate şi tipării ulterior sub un titlu redus la simplul semn de interogaţie (?) este un flagel interogativ, avînd chiar funcţia de a proteja promisiunea adîncurilor de orice înşelătoare pastişă ori falsă prezenţă. Interdicţia de a întreba este un alt mod de a proteja adîncul unor semnificaţii, fie ele istorice sau intime. Cunoaşterea trebuie ferită de întrebările stîngaci-limitalive ce încorsetează taina în graniţele unei pătrunderi superficiale, simpliste :

Nebun, nebun dc durere,
de ce întrebi cerul ? Septembre cel veşnic nimica nu spune
Şi pentru ce oare
noaptea-n rugăciune
a stelelor, a boierilelor, a jupinilelor noapte, o tot întrebi : Pentru ce oare ?
(Transilvania 1940)

Somnul şi visul par să protejeze cel mai bine reverberarea adîncurilor, dezmărginind himerele lăuntrice, învăluindu-le cu o privire arzătoare şi dăruindu-le chiar *locul ales* [19]*:*

Vino în abis, în chilia somnului meu, acolo unde, fierbinţi rugi înglnînd, stă *pustnicul Eu,* şi vedea-vei aureole, tiare şi îngeri. Nu crede că-i un depărtat Empireu, nu crede că-i în ceruri chivără lunii, ci crede, crede că e aureola peste pădurile amorului meu.

(Locul Ales)

Fascinaţia unui neant apropiat, al său, e vizibilă în poemul *Actriţele,* în acea hipertrofiere a ochiului devenit o rotondă, un spaţiu infinit deschizîndu-se pentru spectacolul lumii. £ „somptuosul ochi asfinţit". Fastul pare să elimine spaima şi semnul de întrebare. Tragicul şi terifiantul întîlnirilor abisale se neutralizează, devenind exclamaţie, extaz:

Priveşte Noaptea
Mniată-n mări de porfir l Nu erau cu mult mai aprinse
volupiuoasele purpuri de Tyr *(Filomcla)* Chiar suspendarea enunţului, – şi limba, precum omul$_r$ este o coarda întinsa deasupra abisului – ni se înfăţişează ca expresie a eternei întoarceri, ca perspectivă tragică, de o covârşitoare perplexitate, suspendată în tensiunea de a spune şi de a fi împiedicata sa rostească tot coca ce, afirmînd, poale sa închidă irevocabil chiar deschiderea infinită a unei definiri a misterului, căruia îi este interzis să se proclame. La Emil Bolta, tragicul *se exprima* însă, de-atîtea ori, ca „melodioasă tragedie", precum în orfism. Veciile, şi infinitul, şi eterna întoarcere sînt imblînzite de orfica spunere, luînd chipul unei vietăţi singuratice, fie aceasta „al veciilor porumbel singuratec", prins în blinda închidere a unei forme

apolinice, păstrîndu-şi reverberarea adîncurilor în infinita melodie a unui gungurit drăgăstos, a unei muzicalităţi preluind ecourile abisului şi căderile lui nesfîrşite, pentru a face din ele armonia neîntreruptă a cîntecului. Declinarea adîncurilor prin cîntec, transformarea acelui *trenior* devastator în *threnos* şi proporţie de aur a haosului, metamorfozează astfel „gura de iad" a spunerii, căreia îi e sete mereu, într-o gură de rai, într-un infinit al graţiei, nu mai puţin devastatoare, prin armoniile pe care le cumpăneşte. Interogaţia devine cîntec şi litanie, şi poezia un mod de a locui adîncurile prin melos :

Pc ramurile talc, o arbore noptatec, văzui al veciilor porumbel
singuratec ce drăgăstos gungurind, aştepta.
Şi îngerii crini purtînd, vestitorii unei melodioase tragedii, scuturind pc rînd
în urne aripile sidefii.
Prin slrălucindul arhipelag, din stea în stea, se îndrepta spre lună, cu pinzelo întinse,
Melancolia, barca-mi nebună.
Şi printre doi uri plutea, printre cereşlile clare odoare, melancolica iubire a mea ce-i rătăcitoare.

(Da caeJo)

Curgerea liberă a cîntecului este încă un mod de a declina adîncimile fără a le pierde în captivitatea unei

Scanned with OKEN Scanner

afirmaţii tranşante. Prin „melodioasa tragedie", lumea infinita a formelor şi abisalitatoa fără de formă sint îmblînzile şi locuite datorită acelui „instinct al ritmului" de care vorbea Nietzschc în Ecce *Ho mo:* „Este o încîntare prin care sufletul nostru tensionat fără măsura se linişteşte (uşurează) uneori printr-un rîu de lacrimi... e o plenitudine de fericire, unde suferinţa extremă şi spaima nu mai sint resimţite ca un contrast, ci ca părţi integrante şi indispensabile, ca o nuanţă *necesară* în sinul acestui ocean de lumină. Este un *instinct al ritmului* (s.n.) care îmbrăţişează întreaga lume a formelor... Totul se petrece fără ca libertatea noastră sa participe, în timp ce noi sîntem antrenaţi, ca într-un turbion, de sentimentul plin de beţie, de libertate, de suveranitate, de atotputere, de divinitate." [20]

Acest *instinct al ritmului viziunii* introduce spaima şi „bucuria aneanlizării"[2I], definită în *Naşterea tragediei* ca „eterna bucurie a devenirii". „Melodioasa tragedie" este modul de a uita prin cîntec tragicul şi abisul ce se uită (ne priveşte pe noi). Insondabila şi infinita uitare (şi uitare de sine), prezentă între toate sentimentele ce alcătuiesc fiinţa tragicului, suferinţă, spaimă, uimire, extaz, beţie, constrîngere, fascinaţie, prăbuşire, declinarea abisului, ne aruncă în „groapa uitării" [22] descrisă în *Aşa grăit-a Zarathustra* ca o *fînlînâ de eternitate* opusă *ilntlnii nocturne* hegeliene, aşa cum insondabilul se delimitează de o radicală ordonare. În „fîntîna uitării" nu încap opoziţiile între zi şi noapte (ceasul miezului de zi şi al miezului de noapte coincid la Nietzsche), între conştient şi inconştient, între hazard şi necesitate, pentru că ceea „ce este acolo etern este acolo etern sub orice formă ar fi" [23].

Această eternitate a celor ce sint face şi din cîntec o formă de a fi a eternităţii, fie gura ce-l murmură „gură de iad căreia ii e sete mereu" *(Briarcu).* Veşnicia ajunge „pînă la sonurile de fluier", cu „freme de şoapte", cu „tilincile mor ţii" şi „cornul învierilor", prectim în poemul *Barbal Voievodul.* Tragicul născut din locuirea adîncurilor devine tristeţe senina, domolind cutremurul prin iubire :

Ochii nici în extaz rătăcesc
spre iidincul fintinii unde stelele scapără. O, de al stelelor dor mă topesc şi m-aş duce la ele, dar Iubirea
mă apără.

(Scut)

Scutul purtat ca un obstacol în faţa atracţiei infinitului nu e însă numai Iubirea, ci mai ales intrarea într-o perspectivă a miezului de zi cu semnificaţiile acesteia din poezia lui Nietzsche, *Nach neuen Meeren,* întregite de filosofie :

Cînd ziua decade şi cînd, spre apus, Cumpăna liniştită se-nclină o, atuncea, de sus, primesc o
tristete senină. •

(Scut)

„Tristeţea senină" îmblînzeşte tragicul şi infinitul semn de întrebare din faţa abisului. Iată-l resuscitat din nou în dramaticul poem al *Nefiinţei,* unde aflăm cuprinse toate sensurile privirii atrase de adîncuri şi mai ales muţenia acestora, ca unic răspuns (ca răspuns infinit reverberat prin chiar propria-i absenţă) :

Suie, suie spre lună
un fantomatic Demult şi veştedul Odată.
Ca un argint ce scris a fost să-mi scape imaginea ta în tremurătoarele ape căzu.
Destul am jelit! $i destul
. am întrebat steaua şi vrăjitoarea lună
am întrebat; mută eşti pentru mine, imensitate, călăuză vicleană eşti, cu rele priviri în adîncimi plecate, duşmancă eşti!
Dar frumoasă ca nimeni alta.
Şi-i mai de preţ
decît fidelitatea searbădă, ticăloşia ta somptuoasă !

Declinarea abisului este însăşi deschiderea „porţii sublime" către o „hartă a supranaturei", prin care mirarea îl poartă copilăreşte. Şi aici adîncurile sînt îmblînzite datorită unui „instinct al ritmului'[1] ce face, din tragic, „melodioasă tragedie" ori somptuozitate a graţiei :

Prin bruma somnurilor mele raiul, raiul vedeam, printre fulgeroasole stele, raiul aiurărilor mele...
Aş ii *ridicai* o *hartă*
a supranaturei prin care mirarea, copilăreşte mă poartă (s.n.) Arzătorul rai mă apropie sínt în bătaia flăcărilor lui, bătînd înspre mine raiul cu cimbale şi ocarine, prada sínt vilvătăiî cerului.
Şi raiul îmi spune : „Leagănul sint
şi argintul tău, floarea ta, o brînduşă
slut pentru tine'"
Ah, raiule, dar de unde atita amar, atîta cenuşă ?

Valorile negative ale raiului depăşesc jocul oximoro- nic, atrăgîndu-ne atenţia asupra valorilor pozitive, adine afirmative, pe care le au, la Nietzsche şi la Botta, căderea, rătăcirea, peştera, fîntîna, vidul, îngheţul, împietrirea, noaptea. Jerba tragică de interogaţii se rostogoleşte în *Ştiinţa veselă,* cînd marea depăşire (a corzii, a buzei abisului, moartea lui Dumnezeu) şi limita, văzută ca o coardă, asociază căderii o spaimă cumplită, un sentiment de sfîşietoare singurătate şi perplexitate („Spre ce ne poartă această mişcare ? Departe de toţi sorii ? Nu sîntem împinşi într-o cădere continuă ? Şi asta în spate, într-o parte, în faţă, în toate direcţiile ? Mai există încă un *sus* şi un *jos ?* Nu rătăcim precum de-a lungul unui neant nesfîrşit ? Nu simţim suflarea vidului ? Nu se face frig ? Nu se face noapte fără încetare şi din ce în ce mai mult noapte?")[24]. Sentimentul acesta de pierdere a căilor, de trăire înconjurată de abisul ce ne locuieşte şi în care alunecăm, l-am întîlnit în poemul *Un dor fără saţiu.* Numind pierderea drumurilor spre lumea fenomenală (nici stele, nici anii-lumină, nici dornică ciută), Emil Botta pare să traducă o stare identică aceleia din *Ştiinţa veselă,* anume din poemul *Călătorul:* „Nici un drum nicăieri, abis împrejur şi Tăcere de moarte! / Tu ai vrut-o ' Voinţa ta s-a îndepărtat de orice drum."[25] Dar „dorul fără saţiu" este o cădere afirmativă, pentru că tocmai numirea splendorilor lumii în poem pe convinge că, dintr-un «exces de lumină»[26], a început căutarea tenebrelor. în spaima de

O Scanned with OKEN Scanner

infinit („Nimic nu e mai cutremurător decît infinitul“ spune Nietzsche[27], în vertijul privirii atrase de Himeră *(Un dor fard saţiu),* în abisaliUlea eternei întoarceri, exista un uriaş recul care-i singurul pas înainte posibil pentru suflet, pentru spirit. Şi o imensa arătare a universului dionisiac în care lotul este suflet şi este joc, multiplicitate, flux şi reflux infinit, vertij, „o devenire care nu cunoaşte nici saţietate, nici dezgust, nici plicti- scală*’ [2Ô]. Spiritul poartă abisalitatea, aşa cum au dus-o şoldurile solide ale cămilei. Apoi o aruncă, asemeni leului, elibei îndu-se de abis. Vine la rînd inocenţa, privind genùnea ca un copil şi spunîndu-i acel sfînt Da. Cele trei metamorfoze nielzscheene sînt regăsibile în opera lui Emil Botta. Caracterul abisal al acestei cunoaşteri, trăite cu spiritul umil-rabdator de cămilă, cu cel léonin ce ride muşcător şi şpune un sfînt Nu infinitelor adîncuri (acel „duşmancă eşti’[1]' din poezia *Nefiinţei)* şi cu spiritul afirmativ inocent, de copil, jucîndu-se cu infinitul, nu se pierde în nici una din aceste ipostaze ale rostirii (gramaticalizăm) adîncului. Iată inocenţa îmbraţişînd depărtarea, misterul, ca pe o carte deschisă a totului din care nu citeşte, ci ascultă, cufundata în pace. Din cutremurul căderii nu a mai rămas decît fiorul strecurat în finalul poemului, unde privirea depărtării alunecă într-o îndepărtare de propria viaţă, într-o fragila glisare în neantul nefiinţei, ascultată, şi aceasta, în pace, în timp ce mîinile încep să putrezească în pace. Nimic din furia şi împotrivirea, întîlnite în poemul lui Mallarmé *Déclinaison de l'abimc* („fie ca / abisul albit / să prezinte / furios ! sub aplecarea / disperat plană / a unei aripe / ce-i a / lui / din /'nainte căzută, din rău înălţate zboruri...“) în poezia lui Botta *Defensiv auctoris :*

> Se apropie depărtarea, cerul e sincer, transparent... Citită, recitită poale să fie misterioasa dimineaţă : rouă e un imn, aurora o elegie, un ţipai lumina ce te îngheaţă. A Totului carte sta deschisa. Tremurător mă aplec, Natura orbitoare, nsitpra [înlinilor talc înţelepte, asupra izvoarelor laie vorbitoare... Nu (ile.se, nu, ci ascult cufundat într-o pace,
> a st tel de plina pute
> ra mihitlr încep să-mi putrezească . şi ele, în pace.
> Nu înţeleg lucru mare,
> dar ceea ce aud mult, mult îmi place.

E drept că abisul privit cu ochii inocenţei şi ai vîr- stei de aur devine, printr-o ciudată răsturnare, mister al lumii fenomenale şi declinare vrăjită, miraculată a ei. Pentru a înşela, prin infinitatea formelor imite, chiar alunecare fiinţei în nefiinţă şi din nou în nemărginirea adîncurilor existente. Poemul acesta pare să dezvolte un imperativ nietzscheean : „spune-ţi cuvîntul şi te sfarmă” înlr-o rostire care, prin lirism şi gîndire, nu face decît să se afunde în repetiţia şi în reaşezarea trăirilor - cruciale. Recucerind astfel, o privire a măreţiei franciscane în care înălţimea şi abisul nu sînt decit un singur lucru : „Acum numai din măreţie îţî urmezi calea. Culme şi abis – acum nu fac decît un singur lucru.” [29] Acesta pare să fie sensul beatificat al declinării abisului, cel al aripei din poemul lui Mallarmé planînd în „circumstanţe eterne'[1], asemeni scriiturii devenită Cîntec : Poetul poate să rostească dimpreună cu Filosoful : „Dar eu sînt cel ce binecuvintă şi spune da. chiar dacă tu 'eşti împrejurul meu, o tu, cel pur, o tu, cel luminos, o tu abis de

Scanned with OKEN Scanner

lumină ! – oricărui abis îi aduc Da-ul meu ca binecuvîntare şi prea fericit este cel ce astfel binecuvîntează. Căci toate lucrurile au fost botezate în fîntîna eternităţii *(am Borne (1er Ewigkeit)* şi dincolo de bine şi rău... elibermdu-le de aservirea la o ţintă“[20]. Tripla declinare a abisului, ca declin, moarte şi beatificare ajută poezia şi gindul să traverseze spaima, terifiantul. Gîndirca, trăirea eternei întoarceri prin poezie dau scriiturii şi imaginarului un curaj, el însuşi înspăimântător şi înspăimîntat, acela de a privi viziunea, sintaxa, suferinţa şi bucuria poemului ca pe o eternă întoarcere a unui abis do stiluri (înalte, umile, hibride) exhibate şi ca stiluri (detronate) în abis. Poetul poate să-i şoptească ciutului sau ceea ce Zarathustra i-a spus vieţii la ureche : „Deci asta a fost *aceea* – viaţa ! La fol voi spune morţii : «Curaj, încă o dată !>».” Orice prezumţie o îndepărtată pentru a obliga scriitura la o declinare a stilurilor, la acea tensiune, unde culme şi năruire sínt unul şi acelaşi vers terifiant, zbătîndu-se mereu precum aripa din poemul lui Mallarmé pentru a rezuma „mult în interior / umbra-ngropata-n adîncime de acest văl alternativ / pîn’la a se potrivi ! cu anvergura / căscate-i larg, a sale-i profunzimi”. Departe de a pluti în feerie, zborul acesta, „lansat în circumstanţe eterne'* (Mallarmé) e însuşi cuvîntul şi ontologia lirică trăind pătimaş şi rece ispita alternării la care e împinsă de un impuls serafic-sălbatic, de un instinct infernal înfrînt totuşi de graţie :

— Drept înainte
a murmurat fantastul acela, Domnul sălbatec dincolo de statornica zodie,
dincolo de a lunci rodie, acolo unde se îmbat de un dor neiertat frăţior cu sor,
de luciferianul, rău dor,
dincolo de moarte,
în a stelei tăcere,
afla-vei raiul acolo, acolo, Spirit sălbatec, Durere.
(Amintirea fratelui meu)

NOTE

[1] Friedrich Nietzsche, Poezii, *ed. cit.,* p. 94—111.

[2] Cîntece/e *Prinţului proscris (Cîntecele Prinţului Vogelfrei)* cum apar în traducerea românească a lui Simion Dănilă sau Cîn- tccc/e *Prinţului liber ca pana cerului* alt sens pe care-l are Vogelfrei («proscris”, „liber ca pasărea”) au apărut ca un apendice la ediţia a 11-a a volumului *Ştiinţa veselă,* Leipzig, 1887. Vezi volumul Nietzsche, *Le Gai Savoir,* traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte, N.R.F., Gallimard, 1950, p. 365—379.

[3] Poemul *Nach neuen Meeren (Spre alte mări)* sună în original astfel : Dorthin – *will* ich; und ich traue / Mir fortan und meinem Griff. / Offen liegt das Meer, ins Blaue / Treibt mein Genueser Schiff. // Alles glänzt mir neu und neuer, / Mittag schläft auf Raum und Zeit —: / Nur *dein* Auge – ungeheuer / Blickt mich’s an, Unendlichkeit!” Vezi: Friedrich Nietzsche, *Poezii,* traducere şi note de Siinion Dănllă, Editura Univers, 1980, p. 106 pentru versiunea germană şi 107 pentru

versiunea română.

[4] Eseul consacrat lui Nietzsche de Claude Lévesque În volumul său *L'étrangeté* du texte, Essai sur Nietzsche, Freud, Bianchot et Derrida, Union Générale d'Edilions, 8, rue Garancière, Êaris n[ft] 10/18, 1978, eseu intitulat *Le puits d'éternité* ca de altfel întreg volumul c pus sub semnul emblematic al poemului lui Mallarmé *Déclinaison de l'abîme.*

[b] Corneliu Mihai lonescu, *Palimpseste*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979, p. 139—150,

[6] Dăm, pentru confruntare, poemul *Déclinaison de l'abîme* în original :

QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES
CIRCONSTANCES ETERNELLES
DU FOND D'UN NAUFRAGE

SOIT
que
¡•Abîme

blanchi
étale
furieux sous une inclinaison plane désespérément d'aile :

la sienne
par
avance retombée d'un mal â dresser le vol
et couvrant les jaillissements coupant au ras les bonds

très à l'intérieur résume

l'ombre enfouie dans la profondeur par cette voile alternative jusqu'adapter
à l'envergure
sa béante profondeur en tant que la coque d'un bâtiment
penché de Fun ou l'autre bord

[7] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra, op. cit., p.* 25 : „L'homme est une corde, entre bête et surhomme tendue, – une corde sur un abîme".

[ü] *Idem, ibidem,* p. 27.

[y] *Idem, ibidem,* cap. De *la morsure de vipère,* p. 83.

[lu] *Idem, ibidem,* cap. De *la prodigue vertu,* p. 93.

[iJ] Friedrich Nietzsche, *Le Crépuscule des Idoles* suivi de Le cas *Wagner,* traduction d'Henri Albert, DenoiH/Gonthier, 1970, p. 37.

[12] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra, op. cit.. De la prudence avec les hommes,* traduc francezii Von *dér* Menschen- *Klugheit, Klugheit* însemnînd „inteligenţă", „perspicacitate".

[12] *Idem, ibidem,* p. 163.
[13] *Idem, ibidem,* p. 163.
[14] Mem, *ibidem,* p. 13 »
[15] *Idem, ibidem,* p. 312.
[17] Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien el le mal, La généalogie de la morale,* edi Col îi -Montinari, lome VII, Paris, Gallimard, 1971, p. 204 (variantă).
[18] Friedrich Nic'zsche, *Ecce Homo,* irad. H. Albert «Médita* tions«, nr. 78, Paris, Denoel-Gonlliier, 1971, p. 109.
[19] *Locul Ales,* poem apărut în *Universul literar* nr. din 10 mai 1941, tipărit aşa în *Pe-o gura de rai,* ediţia princeps din 1943, ulterior modificai.
• Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo,* trad. Henri Albert, *Méditations* – Paris, Denoël-Gonthier, nr. 17, 1964, p. 50.
[21] Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la Tragédie, op. ci!.,* p. 51-52.
[22] Friedrich Nietzsche, *Le Livre du Philosophe* (Coll, bilingue), trad. A. K. Marielti, Paris, Aubier Flammarion, nr. 29, 1969, p. 119.
■ Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir, ed. cit.,* p. 137. *Idem, ibidem, p.* 23.
-*• *Idem, ibidem,* p. 32.
Idem, ibidem, p. 137.
- Friedrich Nietzsche, *La Volonté de Puissance,* I, trad. G. Bi- anquis, Paris, Gallimard, 1958, p. 216.
[28] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra, ed. cil.,* p. 171—172.
Idem, ibidem, p. 185—186, variantă.
[53] *Idem, ibidem,* p. 34Û.

EXERCIfll DE NEASEMÅNARE

Scanned with OKEN

REGIA DE SIMILITUDINI — O MAGICA IMPRUDENŢA

Seducţia analogiilor, ca o formă tipică de imprudenţă intelectuală, poate suferi de ceea ce Jean de Milleret a numit, în convorbirile sale cu Borges, o „bulimia a lecturii* L Nimeni, desigur, nu ar vrea să facă vreodată comparatism în ipostaza filistinului cultivat, practicant al unei impozante similitudini ce se agaţă de acest *tutti unisono,* pe care-l amenda Nietz- sche [2].

Şi totuşi va fi trebuind să existe şi un carnaval, un carnavalesc al lecturii, adunînd toţi zeii şi toate miturile comentariului, aşa cum s-au perindat acestea de la romantism pînă azi. E cazul să avem minima francheţe de a mărturisi că şi spiritul critic are nevoie de sărbători la care să participe ca simplă persoană, cînd nu e acel *trouble-iete* pe care tot filistinul cultivat al lui Nietzsche i-ar alunga de la petrecerea ghidului, simţindu-se jenat de imixtiunea unui asemenea personaj, chipurile e- xaltat şi bolnav[3] Oricum, spiritul critic n-are nici o şansă să evolueze ca un veritabil spirit satisfăcut. Nemulţumirea cu care-şi amendează propriile construcţii transformă chiar gustul şi seducţia analogiilor într-un edificiu căruia i se vor aduce atîtea modificări ulterioare, îneît devine imposibilă practica similitudinilor şi-a analogiei în chiar analiza demersului comparatist. Atîtea paralelisme unind termeni identici ajung la concluzii opuse. Căci marea problemă a *regiei de similitudini* rămîne *identitatea,* „identitate într-un sistem coherent. a omului cu totalul aparenţelor sale“, cum scria Emil Botta, în articolul său *Neactual*[4]. Altfel, se petrece acel fenomen, descris în *Sisteme în critica,* ele anticuare a comentariului pe orbita comună a unor lucruri indiferente, Un omagiu pentru

Proust devine numai o sumă de .frumoase atitudini alegorice ca : Ideile, Agricultura, fizica, suplimente de rigoare într-un panegiric" [5]. Opera e reflectată în tot felul de „portrete ce conţin o *valoare în sine*[11] (s.E.B.) dar „absenţa viziunii centrale, a sintezei care să exprime obiectiv caracterul operei" devine „dureroasă după lectura capitolelor ca tot atîtea grupe de reprezentări. Sesizat de priviri, evaluat de inteligenţe, marele dificil rămînea totuşi închis în esenţa lui [...] Proust era apropiat pe un plan subiectiv. Fiecare îl iubea pentru ca rezolvase o problemă care ii era.proprie, aparenţe nenumărate s-ar spune, ale aceleiaşi, singure, substanţe"[6]. Există în căutarea de similitudini pericolul acestui subiectivism, metamorfozind actul critic într-o frumoasă atitudine alegorică, fie aceasta chiar Înţelepciunea sau judecata desăvîrşită, pictată de Hans Baldung Grien în tabloul său de la München reprezen- tînd *Prudenta.* Să luăm de pildă aserţiunea lui Fr. Vischer numindu-l pe Hölderlin „Werther-ul Greciei, un îndrăgostit fără speranţă a cărui viaţă n-ar fi fost decît delicateţe şi langoare. Şi totuşi în voinţa lui exista şi iorţă şi determinare, aşa cum în stilul lui exislau grandoare, abundenţă şi viaţă, în asemenea grad încil, pe alocuri, Hölderlin ne făcea să ne gîndim la Eschil. Totuşi spiritul lui era lipsit de duritate ; ar fi trebuit să se servească de umor ca de o armă." Vorbind despre Hölderlin, Fr. Vischer deschide mai multe perspective comparatiste : Grecia, Weither şi Goethe, Eschil, în fine umorul ca o armă, ca un soi de ofensivă-defensivă a stilului delicat şi languros. Dintr-o dată Hölderlin se vede pulverizat şi aproximat de o multitudine de relaţii de analogie, culminînd în începutul de polemica lansată de Nietzsche, care il amenda pe Vischer ori îi nuanţa opinia doar prin aruncarea unui exemplu : violenta apostrofă a lui Hölderlin din *livperion.*

Comparatismul, jucînd analogia ca o seducătoare imprudenţa intelectuală, ne oferă aşadar un spaţiu spiritual al soluţiilor temporare, fertil tocmai prin refuzul univocităţii, proteic tocmai prin curajul de a metamor-

foza incompatibilul în compatibil şi mobilul în imobil. Imprudentele lui sini totuşi concertcite, stăpînite de dorinţa de a îmbogăţi sensurile operei, chiar printr-o temporarii desfigurare (jupuire) a acesteia, prin acele ecorşeuri, pe care le presupune în mod obligatoriu analogia. Botta se amuza să-şi închipuie, în *Elogiul ipocriziei*[7], operaţia de mistificare şi mitizare la care va fi supus personajul sau după moarte. E vorba de abatele Joseph Turmei, un *alter ego* al său, personajul acestui *autoportret al oului în alteritalc* de o incontestabila putere de sugestie, mai ales că ni se înfăţişează ca un palimpsest de măşti care „ascund o faţă virtuală : eu“ sau multiplicat prin insolita punere a numelui la singular şi a verbului la plural : „Voi fi prizonierul legendelor. Laşităţile mele vor fi transpuse prin oglinzi, motivate amabil şi îmi vor fi atribuite intenţii pe care niciodată nu le-am ştiut. Liniile corpului care mă defineau, aspectul elementar, vor deveni elastice ca un cauciuc. Transfigurare: Liniştitul purta un ochi senin. Şi răspunsul ostil din celălalt capăt al mesei: Nu. Era încercuit, furtunos. Din pînzele unui alcool *vor creşte* astfel *bizari Joseph Turmei* (s.n.) fără geografie şi fără an [...] Ipocriziile vor construi erori enorme, ireductibile la datele motivului.”

în orice act de semnificare se dezvoltă şi un soi de magie. Ne amintim că cea de-a doua lege a magiei era chiar *legea similarităţii:* asemănătorul evocă asemănătorul, aşa cum şi acţionează asupra lui. Observîncl acest lucru, Marcel Mauss arăta nu doar locul pe care-l deţine analogia în operaţiile mentale şi imaginare, cit mai ales funcţiile ei *creatoare, active,* de înmagazinate a valorilor şi de instrumentare a lor. Oricît de şocante, în actul hermeneutic, *regiile de similitudini* şi analogii critice sînt edificatoare nu doar în sensul că au darul de *a explica,* lămuri şi îndupleca la modul decisiv, elocvent grăitor, ilustrativ şi temeinic. Asemenea puneri în scenă ale spiritului au mai ales funcţia de a *dura,* de a construi şi a înălţa, de a zidi şi a ridica de la pămînt, din spaţiul unor virtualităţi amorţite, noile semnificaţii.

C.dQ 217 coula 16

Scanned with OKEN Scanner

Jocul analogiilor, chiar tirul analogiilor pe care-l ¡practicăm, cu destulă circumspecţie faţă de propriile noastre teze, dovadă şi asimilarea lor cu *ecorşeu!,* iar nu cu fiinţa liberă de orice supliciu interpretativ, e şi el o expresie a subiectivităţii ce se relansează şi resuscită, graţie artificiului obiectivării obţinut de *perspectivă,* tridimensională în pictură, critică şi deci reductibilă tot la un punct de fugă, în lectură.

Arătînd că, pînă la sfirşitui secolului al XVI-lea. - asemănarea a jucat un rol edificator în cunoaştere pentru cultura occidentală, Michel Foucault marchează şi aspectul esenţial al acestei gnoseologii: omul secolului al XVI-lea este, chiar el, marele spaţiu al proporţiilor, centrul unde vin să se sprijine raporturile şi •de unde ele sînt reflectate din nou. Subiectivismul unor enunţuri comparatiste are şansa unei reale obiectivităţi ¡(obiectivări) a sensurilor, căci la baza fiecărui unghi de fugă interpretativ se află chiar soclul piramidei perspec- tîvale, unde se pot întîlni sensuri de bază ale textului analizat cu sensurile de bază ale analizei.

Oricît de circumspecţi am fi în faţa discursivităţii •de tip analogic, nu putem să vorbim niciodată de o eventuală caducitate originară a spiritului comparatist. Dacă a îmbătrînit sau dacă va îmbătrmi, căci declinul acesta este posibil, înseamnă că spiritul analogiei a adus la un moment dat şi ceva tînăr, şi nou, şi extrem de proaspăt, în ochiul citind, nu doar povara erudiţiei şi nici doar leonina trufie a celui ce spune un Nu categoric oricărei asemănări. Această inocenţă, această tinereţe, chiar condiţia de copil a spiritului analogic ne seduce. Căci e nevoie de putere pentru a spune Da, după ce ai cărat cultura cu umilitate şi-apoi te-ai semeţit şi-ai spus Nu. Căci e nevoie de forţă pentru a trăi, în sfîrşit, o nouă frăgezime a spiritului în stare sa pronunţe un Da lumii interpretărilor, interpretării ca poveste şi realitate a sensului.

Oricum, şansa comparatismului de a se vindeca de rutină şi insolenţă se află şi în inocenţa propriilor demersuri. Există mereu un *poate* periculos, o îndoială dizolvantă în toate privinţele. După cum există o ingenuitate în admiraţie. Salvatoarea inocenţă în asociere

O Scanned with OKEN Scan

a lecturii de ecorşcuri la care rîvnim ar fi tocmai acea candoare în admiraţie la care se referea Nietzsche. Cînd omul nu întrevede posibilitatea ca el însuşi să fie admirat într-o bună zi.

Aşa cum am căutat posibile analogii literare şi filosofice, transformînd corpul literaturii într-un ecorşeu capabil să ne ajute să vedem şi să înţelegem opera lui Emil Botta, transformată la rîndu-i în ecorşeu, am încercat să aflăm şi în plastica românească un demers- similar celui ce a născut imaginarul din versurile *întunecatului April.* Nu neapărat în pictură, cît mai ales în desen, pentru că nou în vizunile emilbottiene este şi desenul, duetul periculos şi neliniştit şi năstruşnic al liniei, înscenînd realităţi ireale şi irealităţi atît de reale. Ne-am amintit de titlul unui volum al lui Gellu Naum, *Libertatea de a dormi cu un desen de* V. *Brau- ner pe faţă.* Şi am privit din nou, atent, desenele lui Victor Brauner [8] şi ni s-a părut, ba mai mult, am avut certitudinea, că ele ar fi în măsură să ne explice în ce fel şi-a *desenat* Emil Botta viziunile,' cum se manifestă lirismul şi scriitura lui poetică, originală ca linie, avînd o dezvoltare atît de magică. încercarea noastră nu se referă în nici un caz la influenţa lui Victor Brauner asupra lui Emil Botta. Ea poate şoca, ţinînd seama că opera lui Brauner este aşezată sub auspiciile suprarea- lismului, or Botta mai trece în faţa noastră drept un postromantic, strategie a etichetării ce salvează toate eventualele sale apartenenţe la integralism, suprarea- lism, expresionism, existenţialism ş.a.m.d.

Atenţia lecturii centrată pe desenul imaginar, care nu este doar acel *disegno interna,* urmăreşte momentul decisiv al unei intenţii originare şi volutele acesteia spre împlinire. Eliberată de transpunerea plastică, îngreu- nînd, denaturînd şi uneori decorînd acest moment originar, lectura are şansa de a surprinde fugitivul, imponderabilul unei raze şi nu pata de lumină deja instalată, fixată asupra viziunii, astfel *oprite,* închise într-un volum. Citit astfel, poemul *Ordin* rămîne desenul unei fugi, al refugiului îngrozit. Tot aşa, *Remember* se deseneazii ca îmbrăţişarea cruda şi tandră a doi iubiţi, un cuplu al morţii-vii asociind cele doua tarîmuri. *Idîlă* ne apare ca rătăcirea a două hieroglife, ca scrisul evanescent pe apă a două destine, ca linia cumplită a u- nui gîrbaci peste faţă.

Scanned with OKEN Scanner

Acum şi aici îşi precipită aglomerarea de forme abstracte („splendorile, slava, ecourile”) în linia nemişcată a unui trup „ancorat într-o apa fumurie[1]', neclintire dăruită cumplit chiar punctului fix al nemişcării. *Episod* e spaţiul unui „somn fabulos” exa- cerbînd îndoiala şi interogaţia unor metamorfoze care amplifică misterul :

> Terasa, portocalele, pianul
> s-au rostogolit în somnul meu fabulos
> Tu eşti cămara vrăjita a mortii care mă însoţeşti dincolo de zid ?
>
> Lucrurile au culoarea eternităţii.
> Şi uraganul care geme nu c cumva briza edenului ? Plînsul tău nu e rouă şi lacrimile diamante aşa de turbate că nc-ar putea sparge capetele savante
>
> Şi tu în mohorîta rochie de bal nu eşti oare heruvimul travestit ? Şi cum saltă pe ram veveriţa, vocea şi buzele care aiurau : «Am sosit»-
> .

Urmărind desenul imaginar, se reliefează chiar tema ce ţîşneşte cu o impulsivitate a conturului sau cu o elaborare a lui, respirînd încă aerul vieţii interioare ce i-a provocat apariţia. Desenul viziunii este, din aceste motive, *revelator* pentru că mai păstrează vertijul lăuntric. El e partea de dăruire spontană şi pîna la urmă *documentul* imaginarului, într-un sens ce depăşeşte simpla schiţă pregătind un tablou sau o frescă. Imaginarul se lasă surprins pe viu, în chiar nebuloasa din care se va naşte, ca univers personalizat. Lucrul ce ne surprinde mai întîi la Brauner sînt creaturile lui insolite, împlinind scene rituale sau pozînd în ipostaze simbolice, înconjurate de un peisaj şi o faună în plină metamorfoza. Ritualizarea insolitului şi insolitarea ritualului alcătuiesc ceea ce am numi însuşi declicul imaginar. Or, tocmai acest tip de declanşare a imaginaru-

iui ui so impune şi din poemele lui Emil Bolta, unde .fiinţe stranii practică un soi de *ritual* existenţial, în mijlocul unei flore şi faune în plină metamorfoză. Gesturile existenţiale sînt contorsionate do imprevizibile insolitări, metamorfozîndu-se într-un soi de plutire sau <io violentă ţîşnire. în ambele situaţii ele îşî pierd chiar ponderabilitatea, printr-o acţiune mult preţuită de Botta, – spiritualizarea *ponderabilului,* amintită de mai multe ori în publicistică, alături de numele celui ce a definit-o, Keyserling. Monstruoase ori graţioase, personajele a- •doptă *personalitatea de vis,* numită ca atare de Botta în articolul Ce *ne-a învăţat Lon Chaney*[9], exteriorizînd, „asemeni chemărilor de dincolo.de noi, mesagiul unei alte vieţi'[4] [10]. Definiţia libertăţii imaginare din articolul *Flacăra mică* pare descinsă dintr-un manifest suprarealist : „Liberi sîntem sa compunem din aparenţe figura tuturor realităţilor. Oare noaptea nu se agită pe străzi şi pătrund în locuinţe personagii ciudate, creaţii ale imaginaţiei noastre?” [11]

Personajele ciudate din desenele lui Victor Brauner, conturîndu-se în explozia de lumină a paginii albe, alcătuiesc, după cum observă Sarane Alexandrian-[12], *„o* specie de jurnal intim pitoresc şi variat, servind drept comentariu grafic diverselor reverii ce i-au hrănit întreaga operă”. Or, tot ca pe un *jurnal* îşi tratează şi Emil Botta volumul de poeme *întunecatul April,* defi- nindu-l astfel în *Micul discurs:* „întunecatul April era jurnalul aventurii, al călătoriilor mele, al trecerii şi petrecerii mele prin acele regiuni faste şi nefaste ale tinereţii. Consemnam în acele file de jurnal contrastele, antinomiile, neliniştea şi liniştea, bucuria şi durerea. Un loc privilegiat avea să-l aibă durerea pe care o privesc şi astăzi cu infinită simpatie.” [13] Fiinţele hibride sînt rostogolite cu familiaritate de poet, tot astfel cum Victor Brauner îşi privea fiinţele hibride, lăsîndu-le suspendate în starea nesigură şi ambiguă a unei deveniri- ce ezita- să-şi circumscrie forma definitivă. Metamorfozele ne sînt dăruite şi de poet, şi de plastician cu o îndrăzneală şi o violenţă ce şochează mereu, cînd nu arborează acea modestie conjugată cu o paşnică îndrăzneală, ce i s-a părul lui Roger Cailiois definitorie pentru Borges [14],

Desenul imaginar al lui Bolta nu are esenţialitatea liniei din desenele lui Brauner, Linia neta, subţire, cu trăsătura unei caligrafii, se încarcă la Bolta de complicaţii pe care le creează jocul aparenţei cu esenţa din desenul baroc. Dar şi unul, şi

Scanned with OKEN Scanner

celălalt au o forţă indestructibilă de a enigmatiza viziunea, dîndu-i o strălucire ocultă şi totodată copilărească. În măsura în care sînt amîndoi „livizi făuritori de catastrofe” imaginare, tot astfel sînt responsabili de haloul de legende ce le acompaniază viaţa şi opera, accentuînd o singularitate reală cu o circumstanţiere enigmatică. La Brauner, funcţionează legenda artistului premonitor, vestindu-şi prin propriile desene pierderea ochiului. La Botta, se precipită legenda artistului actor, jucîndu-şi poemele mai intîi'pe scenă şi făcînd din roluri o premoniţie şi o vestire a ceea ce poezia va prelua cu o nedezminţită supunere. În fine, şi unul şi celălalt nu sînt apreciaţi mai întîi pentru *formele* noi pe care le creează, ci pentru asumarea unei mitologii, susţinută de o armătură a spiritului, în egală măsură naivă şi livrescă, inocentă şi teorică, pentru a folosi un adjectiv drag lui Botta, cules din lecturi kantiene. Şi Botta, şi Brauner fac parte din familia artiştilor lucizi, avertizaţi, consumîndu-şi neliniştile şi obsesiile la flacăra senzuală a cerebralităţii, în stare de combustii mult mai cumplite decît senzualitatea acefală. Botta chiar înţelege cerebralitatea ca o căutare interioară şi perfectă asimilare a zbuciumului lăuntric [15], ca o „geografie spirituală“, ca un „timp ideal” al creaţiei, „fără azi, fără ieri”, unde s-ar petrece „o dramă teribilă. Aceea care să antreneze într-un soi de beţie planetară, de ritm cosmic, arborii, oamenii, viaţa. E un trapez primejdios, o gimnastică ascuţită, acest echilibru cu abstracţiunile şi termenii morali. Rădăcinile firave se distramă : *épenchement du reve dans le réel*$_t$ confuzia celor două planuri (care e un exerciţiu al Demiurgilor) a condus la o moarte de halucinat, cruda, pe Nerval, prizonierul viziunii sale.[i6] Ceea ce pare să-i apropie pe cei doi artişti, asigurîndu-le distincţia, excelenţa printre egali, *personanţa,* cum sublinia

un ilustru interpret al lui Bolta, este condiţia lor de fiinţe unice, inspirate, trăind sub imperiul unei forţe obsesiónale, ca şi cum un flux necunoscut le-ar împinge sa scrie şi să deseneze astfel, sa desfăşoare o gestuaii- tate imaginară hipnotizată şi hipnotizantă. Aerul de halucinate, necontrariat de retorica luciditătii, le este comun amîndurora. Aşa cum bărbatul dintr-un desen al lui Brauner scoate din gitlejul lui o stea de parcă lăuntrul lui ar Ii o galaxie, lot astfel Emil Botta îşi spune poemele de parcă ar elibera din străfundurile sale, prinţi-o naştere orală insolită, galaxii şi cosmice în- tîmplări interioare. Ochii şi gura sînt la amîndoi cavităţi fantastice, supape eliberatoare prin care irump în afară fiinţe eteroclite, misterioase, obsesive himere, şi amîndoi au acea privire care împunge şi violentează realitatea şi irealitatea sugerată în desenele lui Brauner prin ochii reprezentaţi ca două coarne demonice. Lirismul lui Botta din *Întunecatul April,* exacerbat în următoarele volume, pare o deversare a unui fond obscur al fiinţei, cu toate certitudinile şi îndoielile, înfricoşările şi dorinţele, ieşind pe gură asemeni unor escrescenţe miraculoase şi terifiante, ce ne amintesc din nou de desenul lui Brauner din 1929, reprezentînd acea naştere a siderei ţîşnind dintre buze ca un strigăt cosmic. Fără sa vorbească-de *iniţiere,* în sensul esoteric cu care folosea Brauner cuvîntul, Botta înţelege, asemeni plasti- cianului ce-a fascinat mediile suprarealismului românesc şi european, să atingă prin poezie tărîmul subteran, interior al Naturii şi Fiinţei, al Visului şi Imaginaţiei, scrise cu majusculele unor monade supreme, interzise cunoaşterii raţionale. Luciditatea afişată de amîndoi nu e totuna cu raţionala cunoaştere, fiind o veghe centrată pe vis şi arătările lui, pe avatarurile inconştientului, tratat ca o realitate ontologică, posedată într-o mai redusă măsură de cunoaşterea diurnă. Amîndoi au un vocabular mai puţin accesibil, căci alcătuit din aluzii, amestecînd comprehensibilul cu incomprehensibilul, simbolurile medievale şi gnostice, folclorice şi livreşti, într-o pastă barocă, făcută nu doar să dezvăluie, ci şi să mistifice, printr-un limbaj care este el însuşi o mască, obraz făcut din ceea ce arată, dar mai ales din

Tr

ceea ce- decide sa nu arate, cum sublinia Claude-Lcvi Slrauss. Aşa-ziselo texte „explicative" pe care ni le-a lăsat despre sine Emil Botta, la fol ca şi absconsele texle.cu care şi-a însoţit Brauner desenele, aşază o nouă aură de ambiguitate asupra înţelesurilor. „Explicînd" cum s-a născut *întunecatul April*, Botta nu face decît să- ne arunce pe un tărîm al adevărului-ficţiune şi-al iluziei-realitate : „Eram printre copaci într-o noapte de mai,- cerească, ameţitoare, frumoasă, cum nu mai văzusem. Eram în real, în'concret şi totuşi eram într-un domeniu al fanteziei. Atunci am văzut Ielele, Dînsele, am fost în cărarea lor. Atunci am citit, încrustate pe ceafa copacului, cuvintele April, întunecatul, întunecatul April. Ceea ce vă spun este exact, nu riguros exact." [17] Acesta este unul dintre cele mai clare moduri de a se autodefini din cîte ne-au rămas de Ia Botta, confesiunile lui fiind de regulă paradoxale şi totuşi atît de transparente precum o revelaţie bucurîndu-te,' fără s-o poţi turna în limbajul categorial; O „legendă" a lui – Victor Braunor, scrisă în colţul unui desen'din anul 1942, clarifică – ambiguizînd imaginea căreia nu-î e doar legenda (în sensul de explicaţie la o harta), ci şi legendă cu sensul de fabulă supranaturală, de sin axa r ori minologhion apocrif: „Această femeie al cărei păr se transformă în pasăre de pradă şi ai cărei ochi sîh-t înconjuraţi de raze luminoase păstrînd lumina opacă a celor ce nu văd, este o divînatoare (prezicătoare) care poartă pe somptuoasa ei rochie magică do un albastru întunecat semnele marii abundenţe universale. în mîna dreaptă, floarea focului care deschide tainele imaginaţiei. în mîna stingă, vidul care o contrabalansează." [18] Toate aceste texte scrise de Brauner în colţul desenelor sau lăsate nouă de Botta în publicistică ne dau iluzia unei metode şi metodici imaginare. Dar transformarea lecturii într-o investigaţie de surse, într-un soi de manie a documentărilor cu dicţionare de simboluri, cărţi despre alchimie ori despre gnosă, tratate despre grî- moare şi kabală se dovedeşte destul de repede improprie.- Nici Botta, nici Brauner nu fac din imaginar o speculaţie metodică, ci sînt cit se poate de spontani şi de naturali şi de unici în viziunile lor. Dogmatica simbolică şi esotérica studiata în paralel cu jetul imaginar eliberat de orice servitute a înregimentării demonstrează „naivitatea" şi „sinceritatea" acestui «factotum ai în-venţiunii» comun celor doi artişti, exact pe ideea că „iiivenţiunea" este o deposedare de vechile invenţiuni. De altfel, „legenda" imaginii are cu totul alte sensuri în reprezentarea moderna. Jncepînd cu titlul tablourilor. Acosta, departe de a ne mai oferi certitudinea unei clarităţi (clarificări), are funcţia unei măşti, existînd prin ceea ce a decis să nu ne arate. Titlul nu mai epuizează imaginea, ci o deschide sau o proiectează într-un spaţiu al alterităţilor semnificative. O pînză a lui

Ci Scanned with OKEN Scanner

Miró din 1925 *Le corps* de *ma brune* [19] e un soi de pictură-text, în care textul asigură anecdotica ori figurativul, absente din imaginea reprezentată. Prezenţa textului suplineşte absenţa imaginii, cum absenţa titlului, trimi- ţind direct la imagine şi epuizînd-o, îl transforma'într-o prezenţă infinit semnificativă ori numai aleatoriu,, aberant semnificativă. Un desen în «enere de Chine» a lui Magritte, intitulat *L'usage de la parole,* reprezintă cinci suprafeţe neregulate, ca nişte insule risipite, intens conturate, în care absenţa totală a figurativului e înlocuită de prezenţa cuvintelor scrise în interiorul acestor contururi, primind arbitrar – căci nu există nici o legătură cu forma – numele de «puşcă», «şosea», «orizont», «nor» şi «cal» 2°. «Legenda» funcţionează ca o deposedare, trădînd asemănarea şi imediatul imaginii. Ea practică un joc dublu de dereglare, în sensul ca identificarea sesizată nu este decît o aparenţă dezvăluită, depo- sedindu-l pe privitor de certitudinea a ceea ce vede şi recunoaşte chiar în clipa în care avea certitudinea a- ceslei recunoaşteri. Referenţii sînt astfel minaţi, în sensul *în* care ceea ce este deja văzut e abrogat de ceea .ce e vizibil, vizibil ce ţine de domeniul lucrului niciodată văzut. Tot astfel, simbolurile imaginarului emilbottian ni se relevă, la o analiză mai fina, ca deposedări şi anamorfozări ale deja văzutului şi deja ştiu- tuiui$_r$ contrariate prin ceea ce vedem în ele aparţinînd unui niciodată văzut. în sensul acesta, o poetică d elementelor imaginare devine improprie, cită vreme nu ţine seama de lucrul esenţial, şi anume că imaginea, departe de a fi expresia unei ontologii deja posedate, ne propune, chiar în clipa posesiei, certitudinea unei nonposedări. Ruptura viziunii şi mai ales fisura ce intervine la nivelul reprezentării produc analizei acei vertij pe care ţi-l dă uleiul lui Magritte intitulat *Cheia viselor (La Clei des onges)* din 1930, unde un pahar e botezat «furtună», un ciocan «deşert», iar o pălărie de culoare închisă «zăpadă». Răul referenţial declanşat de asemenea „chei“ arbitrare ne face mai circumspecţi faţă de lecturile dominate de „mimesis” şi de un balast al denotativului, eclipsînd tocmai viziunea şi simbolismul ei deschis. Într-un poem ca *Post-ludum,* cavalcada de metafore alese dintr-un registru banal funcţionează exact în sensul contrarierii unei aşteptări, bulversată astfel şi subminată ca prestigiu :

> Poezie, spune fratelui meu că n-am fost înger, cum poate credea,
> Că nri-e inima pedeapsa, mustrare, *nuia.*
> Şi de gîndurile crude care m-au bătut foarte sălbatec mi-e un somn

de *jăratec,* (s.n.)

Spune iubitelor melc : ei nu v-a iubit, el, *zăpăcindu-vă, s-a zăpăcit.*
Viaţa i-a lost ca un pahar
în care amesteci ai Întâmplării zar

>

Dacă *pisica cea galbenă* va înţelege ceva, spune-î că lenea ei semăna grozav cu a mea.
Blonda lumină care se plimba prin grădină
alene, arar,
să mă ierte că am fost un cer crepuscular.

Pe această direcţie a bulversării reprezentării, ca reali- tate-irealitate, scriitorul se apropie întrucîtva de supra- realism, deşi Botta, ca antidogmatic, va contraria şi supra- realismul. Deocamdată, ne referim la spiritul suprarealist, la un „caracter etern" al acestuia, aşa cum l-a formulat André Breton declarînd în *Entretiens* că „Goya era deja suprarealist ca şi Dante sau ca Ucello sau precum Lautréamont, ori Gaudi". Imaginarul lui Botta, asemeni celui din desenele magice ale lui Victor Brâu- ner, şi ele cvasisuprarealiste, este o transparentă *ontologie lirică a contrarierilor,* nu doar a tocitei unităţi a contrariilor. Poezia lui Bolta asculta în fond, la fel ca aproape toata arta moderna, de o remarcă a lui Wiltgenstein : „Aşteptarea nu se descrie într-o manieră externa prin indicarea a ceea ce este aşteptat; descrierea aşteptării prin lucrul pe care-l aşteaptă este o descriere internă."[21]

Imaginarul lui Emil Botta, la fel ca acela din desenele magice ale lui Victor Brauner, declanşează o *dinamică mentală interna imaginii,* deci obligatoriu *aparţi- nîndu-i,* ce nu poate fi suplinită de o simplă traducere externă prin dicţionarele de simboluri. Lectura trebuie să depăşească nivelul (aspectul) reprezentativ al obiectelor şi fiinţelor invocate de text, de imagine, pentru a ajunge la ceea ce este astfel „formalizat" şi de aici, printr-o transcenderé sau flexiune, să facă exact mişcarea, saltul mortal ce nu ţine de reprezentare, ci de producerea de sens. Invizibilul din imaginarul emil- bottian este tocmai vizibilul ascuns prin vizibil, tot astfel cum irealul este realul ascuns prin real şi fan-tasticul este realul ascuns prin real. Poemul *Domnul Amărăciune* îşi potenţează întreg misterul prin banalitatea unui ritual şi ritualizarea banalităţii morţii. Ceea ce este admirabil la Botta este acest desen universal al scriiturii ce inocentează şi transfigurează. Imaginea este infinit persuasivă,

tocmai pentru că ştie că inteligenţa (imaginară şi spirituală), oricît ar fi de frumoasă şi de strălucitoare, e neputincioasă cînd vrea să ne facă să ne îndoim de mister, fără de care ea însăşi n-ar mai fi posibilă. Tot astfel cum nici misterul, oricît ar fi de tulburător, n-ar mai fi de imaginat fără de inteligenţa şi înţelegerea ce-l fac posibil şi pre-vizibil.

Există la Botta, ca şi la Brauner acele personaje şi simboluri fluide, suspendate, evoluînd în imagine ca hipnotizate, de parcă s-ar afla la o şedinţă de spiritism. Brauner ne oferă şi motivaţii biografice, dacă ne gîndim la celebrele şedinţe de spiritism pe care le organiza tatăl său. De altfel, ruptura lui Brauner cu pictura academică, petrecută în 1924, folosise memoria acestor scene îmbibate de metafizică cu o vizibilă detaşare ironică. Şi la Botta aceasta acalmie de «médium», a- ceastă transpunere ori plutire hipnotizată dezvolta con

comitent fantasticul şi ironia, anticonformismul mani- festîndu-se şi prin contracararea stării de transă provocată cu o atracţie irezistibilă spre parapsihologic.

Atitudinea în faţa unor asemenea miraculări spiritiste este aceea a unui „arici perplex", ca să folosim o imagine din poemul *Un domn bine.* E deci una de perplexitate şi sălbăticie, de retractilitate mirată. Aerul de perplexitate pozată sau reală a eului liric, aşa cum ni se relevă el în *Întunecatul April,* seamănă cu un soi de veşnică minunare şi crucire a celui ce ne lasă să-) vedem „arătările" pe care la rîndu-i le-a văzut. Ochiul stupefiat, uimit, năucit trăieşte o cumplită derută. De-concertarea, descumpănirea, încurcătura salvează, prin ameţeala şi buimăceala trăite de însăşi privirea ce a declanşat imaginarul, chiar potenţialul de stupoare şi uimire investit în fiecare apocalipsă. Cu cît se arată mai derutat şi mai descumpănit de propriile sale viziuni şi transe, ca un „arici perplex", cu atît lirismul şi .miracolul sînt mai creditabile :

Dar mi-ai cuvîntat bizar,
obraz lipit dc gratiile miinii fibroase.
Ca un arici *perplex* ascultam
grindina vocii tale ciocănind în oase.
(Un domn bine)

„Copacul funest al incertitudinii", evocat în *Lccfia dc opium,* îşi aruncă mereu umbra asupra scenariilor de transă imaginară :

Copacuie, semeni cu *Nimeni* şi *Nicăieri,* copac
funest al incertitudinii mele Aud mclopeea
mortii vuind prin flautul părelnicei iele.

Există în *signatura* lucrurilor, în scriitura «sacră» şi «magică» a desenelor lui Victor Brauner un alfabet simbolic ce se lasă réinventât fără încetare şi este chiar prin aceasta, dăruit circumspecţiei şi auto-ironiei. Ca orice ideogramă ce aparţine certitudinii şi incertitudinii, imaginea se simte vînată mai ales de nelinişti, ca dorinţă, visare sau meditaţie. în desenul poemelor emil- bottiene, scrise, în faza din preajma anului 1929, re-

marcăm un demers conspirativ similar vizînd mai cu seamă «secretele» şi «puterea» ficţiunii.

Atitudinea clandestină, secretă, subterană faţă de propriile lor arătări, prezentă în imaginarul lui Brauner şi în cel al lui Botta, intriga şi uneltirea bintuind chiar în miezul viziunilor, simţindu-se periclitate astfel din clipa intrării în scenă, generează un sentiment de miraculoasă urzire, de ţesere şi desfacere a ţesăturii, exprimat de dubletul *aedificabo et destrucim.* Cabalele imaginarului, meşteşugirile, lucrătura şi urzeala fantasticului se văd mereu periclitate şi deposedate de conjuraţia intrigantă, de împotrivirea unei noi uneltiri. *Proverb* II, eliminat ulterior din sumarul volumului *întunecatul April,* din pricina anecdoticii sale facile, ne releva acest mecanism conspirativ în toată colcăiala de gesturi şi de decizii:

> Noaptea cu tichie dc mărgăritar
> a suflat în far.
> Voi expedia matcloţilor o semilună care sâ-i poarte pe calea cea bună
>
> Paznicul care ţinoii valurilor piept avea .stigmatele morţii pe braţul drept Spune, întuneric, cine l-a tiituat pe acest apostat ?
>
> Asupra mea planau negrele bănuieli, pescăruşii m-au atras în cursă cu momeli şi mi-au promis marea cu sarea dacă le depăn întimplarea,
>
> Apoi şontîc, şontîc veni şi crima, inima laşe s-a predat prima
> Buzele ameţite de un toarte vechi vin susurau în neştire : Amin.
>
> Şi poate moartea nu avea tîlc dacă paznicul nu tăcea mile şi poate sîntjeiu şarlatan se irosea în van.
>
> Voi pescăruşilor,
> ungeţi cu smoala pragul şi clanţa uşilor. Crima, cînd o va lua la sănătoasa, ti ıasсă după ea lucrurile, casa.

Instalat în 1930 la Paris, legat de Brâncuşi ce ba tratat ca discipol, prieten cu Tanguy, Giacometti, Rene Char, Pierre Mabille et Benjamin Péret, Victor Brauner e prefaţat la prima sa expoziţie pariziană de Andró Breton: „Imaginaţia la Brauner este dezlănţuită violent, *ca arde şi răsuceşte tilierele prin care suprarealismul însuşi e tentat uneori să o lase să treacă.*Subminarea insidioasă din interior a suprarealismului, văzut ca o cale prin care trece imaginaţia, distorsionată de însăşi trecerea ei, arderea suprarealismului, ca etapă a procesului imaginar, presupun o rediscutare a suprarealismului „suprarealistului“ Brauner şi cu atît mai mult ne obligă la o analiză nuanţată a imaginarului ocrotit de manifestele lui Breton, dacă aşa ceva palpită (persistă) în poezia lui Botta. Şi în *Trîntorul* există o doză de scandal imaginar, comparabilă cu suita de atitudini concupiscente şi prezumţioase din seria lui Brauner intitulată *Straniul Caz al domnului K. (L'étrange Cas de Monsieur K.)* avînd ca protagonist un nou Ubu. între anii 1936—1938, care au la Botta semnificaţia etapei decisive dinaintea debutului ca poet *(Întunecatul April,* 1937) şi prozator *(Trîntorul,* 1938), Victor Brauner se întoarce în ţară, unde difuzează în mediile de avangardă teoriile lui Breton. E prezent în reviste, la întrunirile intelectualilor şi artiştilor, nu poate trece neobservat. Universul său fantastic contează mai puţin decît felul în care se naşte şi e produs, printr-un apel la automatismul psihic, aşa cum se împlineşte el în vis, delir sau comportamente instinctive. Partea de accidental şi de ştiinţă imaginară, de indeterminare şi determinism e detaşată de orice consideraţie estetică, fenomen absent din „degringoladele” şi „coşmarele“ poeziei lui Botta. Miza esteticului, a artei nu absentează din suprarealismul acestui poet, atît cît există, dovadă entuziasmul lui Eugen lonescu şi judecata lui de valoare soco- tindu-l pe Botta un alexandrin printre barbari. Eliberarea gestului creator generează suprarealul, printr-o atitudine perturbatoare, de anamorfozare a obiectului, dovadă celebrele găselniţe ale lui Victor Brauner pline de umor şi de sarcasm: *<pălăria-tandem», «cutia pentru sinucidere», «lupu-masă» ori «mîna de sticlă ţinînd un pahar de carne». Fără să iie vorba neapărat de imagini similare la Bolta, asemănarea atinge chiar finalitatea pe care-o deţin viziunile care, la fel ca nişte gorgone, îl „med uzează” pe privitor. Există în poemele din *întunecatul April* o invazie a insolitului ca „găselniţă” şi „truc” ironic-grotesc, comparabile cu lupul-masă al lui Brauner ce sugerează *Cina* modernilor, cina sălbăticiei şi a

unei trădări animalice, o licantropie a uzurpărilor, un ospăţ bestial al neliniştilor. Precum în *Praznic :*

> La cina înecaţilor
> să venim, să ne grăbim
> Iubito, lasă-mă aproape de tine să-ţi şoptesc vorbe cristaline
>
> Iubito, umflate ţi-s buzele I Cine e canibalul care te-a muşcat ? Şi în părul tău peştii şi-au făcut culcuş, inima ţi-au supt-o ca ventuzele, . şi lintiţa verde te-a îmbrăcat.
>
> În privirile tale mă bălăcesc, de umedele tale braţe nu mă mai satur... Cu neptunian alai ne ducem drept în rai.

Metamorfoza spaţiului în structuri alveolare, pierderea unui destin figurativ prin deformarea datelor reprezentării, ca în ceasornicele lui Dali, irump în *Alegorie, Mila pămintului, Antipod, Nocturnă, Vizite I* şi *Vizite II, Fantasmagoria, Jaf, Nuanţe, Vedeniile pădurarului, Cenaclu, Protocol, Aedificabo et destruam, Schiţă pentru infernul meu, Armada, Oraţii de nuntă, Dispariţie, Centru, Proverb II, Un domn bine, Aşteptare, Pe fluviul Haos, Docta ignorantia, Voi veni ca un hoţ,*

în poemul *Voi veni ca un hoţ,* scenariul imaginar ne evocă mîinile suprarealiste din filmul lui Jean Cocteau, *Le sang d'un poète,* prezentat de autorul său ca o „descindere în sine însuşi, ca un mod de a folosi mecanismul visului fără să dormi, o luminare stîngace, stinsă adesea de un suflu oarecare, plimbată în noaptea corpului omenesc”[22].

Tot în poemul la care ne referim e de observat acel transfer, de conturi tipic pentru moderni, descris de

Cocleau â propos de evaziunile sale : „Credeam să pot vira în contul lui Dumnezeu ceea ce era pus pe seama Diavolului de obicei.” [23] Dumnezeu o amestecat mereu în poemele lui Bolta, în afaceri puse îndeobşte pe seama Diavolului :

> Apele nimici Domnului au luat o mina rea la vale.
> Unde se duce mina rea, pe valurile niormuilah? <
>
> Şi mina rea, ca un hot, tiptil, a lunecat pe umărul acelei ascultătoare. Domnul iu van o ruga sa se-ntoarcă, pe valuri plutea mina ica, ca o arcă.
>
> (Voi *veni ca un hoţ)*

Iată şi o strofă din poemul *Un domn bine*, trimiţîndu-ne la celebrul autoportret al lui Victor Brauner, pictat fără un ochi, înaintea accidentului, de unde întreaga dezvoltare a valenţelor premonitorii pe care le-ar avea pictura lui Brauner, studiate chiar într-o carte de Savane Alexandrian, *Victor Brauner l'Uluminateur :*

> Lucrurile s-au îmbătat de nectarul plictiselii ameţeala subtila şi lină Ic despoaie. *Fixeazu-ţi monoclul în arcada golaşă,* (s.n.) craniul tău va semăna cu Hainlet hirsut prin ploaie.

Decupăm cîteva fragmente din poemele lui Botta, unde imaginea are fulguranţa desenelor lui Brauner, executate într-un bloc-notes. Spontaneitatea vertiginoasă a „găselniţelor" ce traversează spiritul poeziei circumscrie o atitudine ironică şi grotescă faţă de real, o a- cerbă demontare a mecanismelor iluziei. La Brauner sînt acele personaje cărora le cresc ciuperci pe corp, acele fiinţe făcute dintr-un fir înnodat cu neglijenţă, acei îndrăgostiţi decapitaţi al căror trup seamănă cu buturuga pusă ca decor al întîlnirilor erotice, copac decapitat într-o lume acefală. Tot la Brauner apare acel bărbat care-l traversează pe altul, asemeni unui claun trecînd priutr-un cerc de loc sau o foaie de hîrtie. Ceva din spiritul revistei fondate de V. Brauner şi de Ilarie Vo-

ronca, cunoscuta 75 *IIP*, mai cutremură linia imaginară a poemelor din *Întunecatul April*. Tema singurătăţii e dezvoltată, ca la Brauner şi la poeţii suprarealişti, ca o singurătate în mijlocul mulţimii oteroclite, agitată, absurdă, amplificînd deşertul unui peisaj populat, ca un colaj din elemente ce nu comunică pentru că sînt alese premeditat ca însemne ale faliei comunicării. Imaginea orbilor din poemele lui Botta *(Slaflunc, Figură, Minerul)*, a pustiului invadînd un obraz din care ochiul s-a smuls („Singuratecule, sterp os în formele depărtării/ orbii ascultă ploaia tactului interior" – *Figură)* şi strofa aceasta în care ochiul e o arcada golaşă, o gă- vană supusă unui cumplit ecorşeu, îşi află un corespondent imprevizibil în acea obsesie a lui Brauner de a-şi pierde un ochi: „în oglinzi revine spiritul cocoşat, ochiul putrezit surpat în arcade. / Veghea noastră e un lux întunecat" *(Figură)*. Obsesie ce va lua proporţii dramatice/ fiind prezentă în atîtea tablouri; şi desene, precum în acela reprezentînd o femeie ce-şi ţine la piept ochiul smuls. Paradigma ochiului pierdut e de regăsit în nenumăratele imagini ale privirii ce împunge realul, coridă grotesca a văzului, spărgînd oglinzile unei reprezentări iluzorii, smulgîndu-se din cavitatea oculară, golită, pustiită. în poemul *Centru*, descoperim „un trunchi atroce, crinul decapitaţilor", un „ramificat sistem, chipuri umflate", imagine evocîndu-ne desenele lui Brauner din acel bloc-notes înfaţişînd trupuri decapitate cu aripi, în jurul unei mese ce seamănă cu o buturuga (arbore decapitat) în faţa căreia ţîşneşte un *lup*, efigie obsesivă în fauna simbolică a lui Victor Brauner. Desenele cu decapitaţi din gîtlejul cărora ies raze, şerpi, flăcări, ca nişte ccorşeuri abstruze ale fiinţei şi stranii hibridări, şi cele cu ochii transformaţi în coarne ori smulşi din arcade, au un ecou insolit în poemele lui Emil Botta, scrise nu neapărat sub influenţa lor.

> Orbii cu pas de lup veghează asupra lumii
> *(Mineral)*
>
> Pălării vechi, scoici pe nisip
> şi trupul adormitului ca o larvă, ca un cărbune. *(Dispariţie)*

Scanned with OKEN Scanner

Violenţa imaginară a unor asemenea desene transei ie şi la Bolta coşmarele singurătăţii :

> singurătatea le pusese un căluş În gură cortina do plumb îl ferea de pliscul aplauzelor

Aplauzele poartă însemnele păsării de pradă (.pliscul aplauzelor“), care Ia Brauner metamorfozează adesea părţi ale corpului omenesc. La Brauner, dar şi la Dali, trupul se transformă într-o pastă. Regăsim această imagine la Botta, cu tot acel suprarealisrn şocant din seria *Anatomia dorinţei* (planşele colorate ale lui Brauner din 1933), reconstituind un corp comestibil :

> Vio ta paznicului era o pastă care de mîini se lipea ca o faptă rea
>
> *(Proverb II)*

Decavarea imaginarului din toate aceste utopii negative, tipice pentru viziunile suprarealismului, e sugerată în *Docta ignorantia :* .

> moartea erudită, rarisima, tc-ii dccavat
>
> Utopia schiţa furci absurde , pentru duhul niîhnit.

Şi mereu acea infidelitate atroce a formelor trăind ispita metamorfozei şi anamorfozei :

> Singurătatea c o leoaică, c un viscol, e o căţea.
>
> *(Vizite)*

Asemeni desenelor din Brauner, unde un om trece prin altul, ca un claun printr-o hîrtie, există în poemele din *Întunecatul April* treceri, spargeri insolite, intrări ale formelor una în alta, privite ca nişte răsturnări ale datelor reale. Stelele ascunse-n telescop se întorc în cer, privirile se întorc la matcă, oamenii în pietre, melcii în cochilie *(fantasmagoria)* înecatul cuprinde marea în braţe, spînzuratul ia noaptea pe umeri *(Jaf),* ogarii *trec*

prin somnul iepurilor, hoardele tătarilor *trec* prin somnul stejarilor *(Nuanţe)* şi această traversare brutală şi bulversată a formelor de către alte forme e tipică pentru un imaginar suprarealist, dezvoltînd colajul în fiinţa imaginii, spărgînd o continuitate liniştitoare prin neliniştea unor continue încastrări şi plagieri de poncife vizuale, de dovezi ale deja văzutului în ceea ce n-a mai fost niciodată văzut. Toate aceste imagini ne trimit şi la actualul concept al *transversalîtdţii* psihice. Mai mult chiar, am putea risca ideea că suprarealismul liric ori plastic ce se autosubminează, la Botta şi la atîţia alţii, e semnul unui posibil *transvers-realism* artistic ori literar ai cărui reprezentanţi români ori de aiurea îşi pot găsi în poetul *întunecatului April* nu capul de serie, ci elementul coagulant pentru posibile (utopice) întreprinderi critice. .îndrăznelile" din asemenea poeme, unde Botta se joacă de-a suprarealismul, căci acesta e modul lui de a face suprarealism, lipsit total de încruntările, excomunicările şi purismele lui André Breton, au bravura şi temeritatea unor multiple încălecări şi încălcări ale realului şi irealului. În asemenea poeme, Botta e interesat de o hărţuire a vizualului, obosit de ideile fixe ale vizualului şi revigorat o clipă, graţie parodiei ce hibridează poncife. «înecatul a cuprins marea în braţe» e un vers cu siguranţă suprarealist. Suprarealistă e şi strofa finală din *Jaf :*

> Spînzuralul a luat noaptea pe umeri, a îndopat buzunarul cu recile cjiuvaieruri şi a tulil-o ca un ogar cu limba scoasă prin ceruri.

Suprarealista este şi atitudinea de comerţ cu imaginile, de piaţă de desfacere'a imaginarului insolit. în asemenea versuri, asistăm la premeditarea miraculosului, la producerea lui cu o lăcomie ce sacrifică emoţia şi abisul lăuntric. Himerele înscenate, expuse ca trucuri ale misterului sînt socotite astfel *afaceri* ale limbajului artei. „Afaceri şi iar afaceri. Am descoperit mari zăcăminte de fantome, regiuni vaste pe care îmi propun să le explorez", exclama un personaj din nuvela *Trîntorul* Şi nu întîmplător replica lui e folosită de Botta ca motto la un poem pe alocuri suprarealist, *Vedeniile pădurarului.* În asemenea „constructe cvasi-suprarealiste", ni se impune acel tip de retorică a imaginarului pe care René Passeron [24] o descoperea la

Scanned with OKEN Scanner

Magritte, distingînd pe urmele unor declaraţii ale pictorului (din *Linia de viafâ)* cinci procedee : contradicţia fizică (greu / uşor ; animal / mineral,- zi / noapte), alunecarea logică (oul pentru pasăre, frunza pentru copac), suprapunerea aberantă (mărul pe obraz, paharul şi plinea pe spatele unui bărbat), reificarea (carnea ce devine lemn, piatră), e- nigmaticul absolut – enigma fără cheie deschizînd non-sonsul

Botta practică pe alocuri sentenţa suprarealistă : „Inima e pasărea calamităţii" *(Mireasa Carpena) ;* „sora moarte, / care ne adună după ce ne desparte" *(Toma Necredinciosul).*

Senzaţia de premeditare a miracolului, în sensul în care era premeditat prin scenariu, binecunoscutul -»«cadavre esquis» suprarealist, e deconspirată :

Huliţi! cu pîei tărcate
la bariera luminii s-au adunat.
El premeditează miracole şi jafuri (s.n.)
sub clinchetele unui cer deza buzat.
(Cenaclu)

În *Protocol,* unde sufletul se leagănă precum Mrim-baldesca navă", enigmele sînt reprezentate ca nişte domnişoare neinvitate la dans. Ireverenţa faţă de mister este una din atitudinile tipice suprarealismului, instru- mentînd misterul «la rece», metodic. Imaginea grotescă a unui „cavaler-gîndac, vierme cavaler", pare şi ea găsită într-un muzeu suprarealist.

Reprezentarea iubitei în poemele din *Jntunecalul April* ne trimite uneori la seria de *Himere* desenate de Victor Brauner, unele dintre ele devenite tablouri precum V/a/a *interioară* sau *Spaţiul oniric.* în această serie apar celebrele «têtes ephialtes», capete în spic, buchete de capete fără corp, ţîşnind în raza amurgului. Ele sînt cel mai adesea reprezentate ca somnambule ori prezicătoare. Echivalentul liric al unor atari viziuni există în numeroase poeme din *Întunecatul April,* unde iubita işi arată pletele pline de peşti şi de lintiţă *(Praznic),*

unde moartea c înger sau drac *(Un cuceritor),* cerul şi pămîntul dorm îmbrăţişate *(Alegoric),* singurătatea e o leoaică, un viscol, o căţea *(Vizite I),* ţărîna e o mare mirată *(Aventura).* în *Aedilicabo et destruam,* iubita e o răstrişte purtată pe targa braţelor şi în buclele ei noaptea şi-a clădit un palat, unde vin luceferi şi sori la ospăţ, dacă nu vor fi luceferii tigrii şi hiene. O proză imaginează iubita cu chip omenesc şi de veveriţă totodată. Portretul vînatorului din *Schiţă pentru infernul* meu e cel al unui cap adormit unde se suprapun prepeliţele ucise ziua, pocnetul armei şi alicele, desaga pe care i-o restituie copacul, raţa' sălbatecă adusă de lu- nateca baltă, în fine o uşă deschisă, o floare, o fluturare, un alb şi sania, şi strada care se clătina, apoi un surîs, un braţ ş.a.m.d.

Aceste *suprapuneri* tipice în imaginarul suprarealist, acest palimpsest al colajelor evidenţiază într-o lectură a desenului imaginar – din nou lectura ca ecorşeu – o posibilă prezenţă a dicteului automat, mai puţin laconică' şi dăruită non-sensului din pricina concesiilor făcute logicii. Desenul este însă cu certitudine suprarealist, căci e suficient să transpunem cuvintele poemului în imagine plastică pentru a obţine un cap în spic, *tête ephialte», o abstruza reprezentare ce umple un contur iniţial pe care i-l şi trasează astfel cu tot soiul de lucruri eteroclite, amintindu-ne de „suprarealismul“ alegoric al lui Arcimboldo cu seria lui de capete repre- zentînd anotimpurile... şi elementele. în poemul *A vedea, vedere,* această *voinţă de neobişnuit* tipică suprarealis- mului e declarată, chiar dacă imaginaţia pusă la lucru e comparată cu un simbol vetust „lampa lui Aladin“ :

> Dati-mi lampa lui Aladin, vreau să văd lucruri neobişnuite
>
> Daţî-ml lampa lui Aladin.
> să luminez aceste înnoptate iui imens asfinţit, un total declin o nefastă dreptate

Ceea ce trebuie reţinut din acest poem şăgalnic-fa- cil este „nefasta dreptate” ce se face în suprarealista neobişnuitului adus la vedere mai puţin ca miracol. 2G1.

Apollinaire vorbea despre acei spirit caro scapă de oroare prin poezie. În suprurealism sc întîmpla – în direcţia lui căutata, ostentativă şi redusă numai la atit – ca spiritul să scape de poezie prin oroare. Preeminenţa simulacrelor în eliberarea himerelor transformă acel „fără corp", „de neatins" al himerei într-o prea palpabilă asociere de lucruri neobişnuite, într-o simulare a vertijului imaginar, *prefâcînd* la nesfîrşit acelaşi corp proteic, simulind pînă la urmă convulsiile interioare. Convulsivul rigid al suprarealismului se reduce la o rigiditate fără convulsii.

Există'în fine în poezia lui Bolta acea obsesie a fiinţei transformîndu-se în piatră, în pulbere, în cenuşă, pe care am analizat-o altădată, amintindu-ne de celebrul *Portret al lui Novalis* al cărui cap a fost reprezentat de Victor Brauner sub forma unei uriaşe pietre ovale marcată de cuvîntul «Cendre», cenuşă. Botta se întîl- neşte cu Victor Brauner cel puţin prin această iubire pentru Novalis, transformat de amîndoi într-o lectura pasionată. Imnele închinate nopţii de Novalis au trezit un ecou profund în sufletul lui Brauner şi în cel al lui Botta, cei doi descoperindu-şi în marele poet al nocturnului un afin, o magică signatură în timp.

Trimiterile la magia albă sau neagră sînt alt domeniu unde Botta şi Brauner se aseamănă, deşi Brauner e mai obstinat. Dar ţine de domeniul evidenţei făptui că amîndoi apelează la semne hieratice, genii planetare, grimoare, cuvinte bizare, vrăjitorii" şi pacte obscure, arborînd aerul unor iniţiaţi în astrologie şi geomantică. În *Singurătatea a VII-a e* invocat „Arcturus cel aspru" şi,chiar sintagma „a şaptea singurătate" are un aer esoterîc, dincolo de utilizarea ei într-un text nietzschean. Un soi de gnostică ¡reverenţă faţă de legile general admise răzbate din poeme, cu acel cortegiu de gesturi imaginare deloc „creştine". *Magica* se referă la o „cifră a neantuluila „austerele astre". Un alt poem, *În arătare,* evocă puterea distructivă a cuvintelor, un demonism al „verbului de foc". Sfinţi ciudaţi, precum *Siintul I ugă* din *Ante,* alcătuiesc o ierarhie enigmatică, stranie. Botta se refera nu doar în poeme la Roşa Alchemîca. În *Micul discurs* [26] *e* descrisă atracţia pe care a exerci-
tat-o asupră-i alchimia imaginarului, cu acea dezinvoltura şi graţie din care nu lipsesc poza şi mai ales contrarierea aşteptărilor. Bolta vorbeşte despre „arcanele vrăjitoreşti" [27] ale poeziei, despre un obscur clasic al sau, avînd asupra-i virtuţi nocive, pe care-l citează ca şi cum ar cita un text desprins dintr-

O Scanned with OKEN Scanne

o ştiinţă cabalistică : „Unul din clasicii mei – şi vedeţi, clasicii mei au virtuţi nocive, nu sînl izvoare ale tămăduirii – unul din clasicii mei spune undeva : voi păstra cadavrul în braţe trei zile şi trei nopţi, pentru ca să-mi creez astfel o memorie oribilă." E multă pozã în asemenea declaraţii oculte. Şi, totuşi, ele îşi au locul lor în înţelegerea lui Bolta, aşa cum sínt importante în analiza operei lui Brauner. Într-un interviu, Bottá îşi descrie «Ies affres du slyle» în termenii unei magice operaţii : „Ceva scriam şi în acel ceva aş fi vrut să lucească onixul şi opalul, corespondenţele minerale ale pythonului şi ale şarpelui cobra. Dar o voce lăuntrică mi-a dictat imperativa poruncă : zdrobeşte." [28] Sau, în altă parte, ne dă a înţelege un rost hieroglific al imaginaţiei sale, avînd datele unei criptograme şi tainice *signaturi:* „Şi acum vă adresez o întrebare : dacă eu în această clipă comit o fraudă ? Dacă citez veveriţele, mierlele, şi mai ales mierlele, şoimii, ciocîrliile, fără să le fi văzut ? Sau le-am văzut iară iubire şi fără simpatie şi printr-o alchimie ticăloasă le-am prefăcut, simplu, în elemente decorative ? Sau poate ca într-o minoră *Istorie hieroglifică* vreau să spun cu totul altceva, *vreau să Înfăţişez cu totul altceva" [29]* (s.n.). Dar cu toate aceste referinţe la o magie, la o ştiinţa cabalistică, la alchimie şi „puterea cheilor" fPo- *testas clavium)* vrăjitoreşti ale limbajului, nici la Bottá, şi nici la Victor Brauner, arta nu se reduce la interpretarea ori parafrazarea unor elemente oculte. Chiar Brâu- ner, mult mai obstinat pe calea magiei, este foarte liber şi în desenele unde sínt vizibile influenţa unor lecturi şi mai ales ilustrarea unor precepte sau scene de vrăjitorie descoperite într-o anume carte. Acest *ilustrati- vis/n* imaginar nu apare la Bottá, cu atît mai mult.cu cit poezia lui îşi ia mereu distanţă faţă de un posibil prizonierat, indiferent de ce natură ar fi acesta. Acest ilustrativism, altfel *foarte liber,* e prezent în desenele

lui Brauner din scria de. «dessins Rose-Croix» inspirate de filosofia lui Martines de Pasgually şi a lui Louis- CJaudo'de Saint-Martin.

Aceasta scrie, precum şi portretul lui *Analii rege al visului,* merita să fie privite în paralel cu o lectură din Bolta, căci ne sugerează o mai bună înţelegere a somnului şi a visului din poezia acestuia, după cum ne ajută să înţelegem, ca un miraculos ecorşeu, rolul pe care-l deţin personajele feminine din prozele cuprinse în *Trântorul.* Magice vrăjitoare, femeile din *Trîntorul,* fie că se cheamă Ana, Nina, Maria, Zîna-Mab, Sofia ş.a.m.d., exercită asupra personajului masculin o autoritate de neînţeles, ce seamănă cu o vrăjitorie, fermecare, subjugare şi răpire definitivă. Or, seria de desene Roso-Croix ne prezintă femei fascinante al căror cap e supradimensionat de stranii ramificaţii şi escrescenţe, precum acela reprezentat într-un desen datat 1 noiembrie 1944, unde o parte din păr seamănă cu o colcăială de tulpini, restul capului purtînd în locul podoabei capilare un soi de stranie pasăre a paradisului, avînd gheara unei zburătoare de pradă sau a uneia domestice (raptul atroce şi domesticitatea se întîlnesc în femeie), pasăre a cărei aripă e înghiţită parţial pentru a naşte o ciudată licantropie dintr-un soi de taur-guşter a cărui coadă întîlneşte ceafa altui animal straniu, aşezat pe un piedestal, un soi de cal, cîine, mici şi pasăre la un loc, apucînd cu pliscul chiar braţul femeii, ce poartă drept centură un şarpe şi ţine în mina dreaptă un trandafir cu ţepi proeminenţi[30]. Un alt desen din 9 noiembrie 1944 ne-o înfăţişează pe aceeaşi demonică Evă sub forma unei stranii gorgone, din părul căreia nu mai ţîşnesc şerpi, ci coarne, coarne ieşindu-i de altfel din tot trupul ce devine astfel un mecanism al supliciului, o continuă violentare şi respingere a celuilalt[31]. Un posibil echivalent liric al acestor imagini există la Bolta, în poemul *A treia ciripitoare,* unde un soi de femeie alcătuită din trei ciripitoare chinuie personajul masculin. Dar una dintre cele mai directe trimiteri la imaginarul ocult – drag suprarealiştilor, dacă n-ar fi decît scenariile hii Salvador Dali – din poezia lui Botta o aflăm în poemul *Dormind,* mărturisind un sincretism

O Scanned with OKEN Scanner

al ideologiilor imaginare tipic şi pentru opera lui Brau- ncr, cum s-a observat, de altfel, chiar şi de cei mai fer- venţi analişti ai propensiunilor lui spre Kabbală. Sincretismul acesta uneşte dezordonatele plăsmuiri ale minţii cu incertitudinile unui ochi ludic avangardist, la care se adaugă imaginarul buf şi paradigma *theatrum mundî,* specifice barocului, şi, în fine, Roşa Alchemîca, tratatele de magie, toate îndepărtate de afundarea privirii în Cerul Înalt, în transparenţa şi plinul unei realităţi clare, esenţiale, lipsite de avatarurile oricărui coşmar sau cutremur :

> Chinuit! mî-s ochii de vedeniile dezordonatele plăsmuiri ale mintii Cine-i muntele cu alba iarbă pe creştet, cînd a luat el fiinţă ? Palmieri domnilor, nu vă cunosc.
> Şi grindina cu nucile sale incasabile! Şi, suverană pe teritoriul arid ca o altă argolida secetoasă, mereu ploaia, piruete şi tumbe, opera bufă şi ploaia se repetă, soră cu ploaia precedentă: luat de un trist entuziasm, am strigat bis, în marele teatru ol lumii ...Şi în unghere, pythonul şi cobra, şerpii cu ochelari, veninoşi la culme, inteligenta şi elita, diabolice inteligente visînd la Roza Alchemica, la tratatele de magic utile pentru ei, pentru tagma lor şerpească.
> — Pe tine, Cer, de cînd lumea te cunosc, eşti foarte înalt Ţie mă rog, Cer înalt; o pînză alba aşternută aici.
> Şi fü Ursa Mare
> Şi Caru!, lii-l de la mine coşmarul şi osia lunii şi roata furtunii.
> *(Dormind)*

Sincretismul imaginar specific pentru Botta şi pentru Brauner e dezvoltat de amindoi artiştii în fabule mai mult sau mai puţin ermetice şi miraculoase, organizîn- du-şi scenariul în jurul unui erou central. Acesta este vocea eului din fiecare poem al lui Botta, indiferent de masca, „pseudonimul" sub care ni se înfăţişează voinţa ei de anonimat, dublată de voinţa de a ni se impune. La Brauner, acest personaj central e Poetul considerat ca un actor sublim şi cumplit de nefericit al dramei universale. Puterile sale de vindecător şi de clarvăzător sínt exteriorizate în barocul straielor şi aerul lor sacerdotal, portretul născîndu-se dintr-o hipertrofiere a agal- maticuluî, a podoabelor, avînd un rol cert de insolitare. Uneori, ca şi la Brauner, întîlnim în poemele lui Botta acel eu supracelest cunoscînd harta supranaturii, tra- ducînd imaginar, printr-un ecran de pîlpîiri, ceea ce reprezintă *Les Hommes supercélestes* ai lui Brauner, cu trupurile lor făcute din noduri (astre) prinse ca nişte mărgele pe firul ce conturează fiinţa. Aceşti eroi centrali din desenele lui Brauner fie că-l reprezintă pe poet, fie pe androgin, fie pe somnambul, încarnare a visului profund, triumfător asupra mizeriei sordide a realului – exterior sau lăuntric – îşi află, mereu, un corespon-

dent imaginar în poezia lui Botta.

Ca şi la Botta, unde apariţiile mamei întrupează principiul feminin al universului, la Brauner imaginea se încarcă de tribulaţii stranii, unele povestite în manuscrisele copte ale gnosei, altele desprinse dintr-un imaginar trubaduresc şi medieval, în fine din modernele reprezentări plastice ale Evei ca „univers mental“[32] sau „univers interzis“[33] ca „magie neagră”[34], precum în celebrul tablou al lui Magritte, ca „nebunie a grandorilor” [35].

Contradicţiile pe care le includ cu bună ştiinţă asemenea apropieri – dipticul comparatist Botta-Brauner şi-a adăugat un nou voleu – pictura lui Magritte ■— ţin de o viteză a paralelismelor, o viteză de alunecare de

la un spaţiu imaginar la cclillalt. Simţim însă că ceea ce deosebeşte opera Iui Bolta de cea a lui Brauner este, dincolo de genul artistic, o calitate a formei şi mate- ¡iahiliii în care se întrupează viziunea mult mai îndatorată, dependentă şi dalabilă în cazul plasticianului unui modernism, care, dacă a făcut succesul şi impactul mai uşor, a şi diminuat viaţa liberă de timp şi graţia fără de moarte a reprezentării, Acest *Uimi* şi *Celalalt* prinşi în acuta lor identitate şi diferenţă, contrazicîndu-se, fiindu-şi contrari şi totuşi semănînd. Alegerea lui Magritte a fost poate determinată şi de statutul sau suspendat pe o coardă deasupra suprarealismului, abis atît de seducător. Suprarcalismul e mai sărac fără Magritte, cum şi Magritte o mai sărac poate, fără suprarealism. Un joc al îmbogăţirilor peste noapte şi-al crizelor (falimentelor catastrofale) adaugă operelor sensuri la care nu ne-am fi aşteptat. Şi totuşi Emil Bottá are nevoie de ecorşeul Brauner pentru a ne releva ceea ce Bolta va fi luat de la suprarealism. După cum are nevoie poate şi de ecor- şeul Magritte. Interpretarea lui Michel Foucault la Magritte, intitulîndu-se, ca un celebru desen al acestuia, *Ccci n'est pas une pipe*[36], poate, fi extrapolată asupra imaginarului lui Bottá. Expresia pe care-o propune Foucault «Ies porte-mots» descrie exact acele mase vagi şi sertare sau rafturi barate de un nume, pictate de Magritte în *L'Usage de la Parole I* (1928), *Personnage mar- chant vers l'horlzon* (1928 sau 1929), Le *Masque vide (1928), Le Corp bleu* (1928). Ideea de a picta cuvinte şi de a face din vizibilul (descrierea vizibilă) pe care-o presupune pictura un spaţiu purtător ai invizibilului gîn- dirii

care este scriitura are consecinţe deosebite pentru o lectură a viziunilor lui Bottá, care sínt nişte purtătoare de simboluri («des porte-symboles»), nişte purtătoare de imagini. La fel ca pipa ce există în pipa ce nu există, ele practică un du-te-vino insolit de la vizibil ia invizibil şi înapoi, înşelîndu-ne cu vizibilul lor care protejează invizibilul, inefabilul şi ceea ce este de nerostit, sedueîndu-ne cu invizibilul lor sau cu ceea ce n-a mai fost niciodată văzut, invizibil şi inefabil ce .violentează *vizibil* ponciful, deja văzutul, obositor de tocitul simbol.

Viziunile sínt deci cumplite purtătoare de simboluri. Cum simbolurile, sínt supuse unei descărnari vizuale ce le lega de un sens definitiv pentru a deveni, mai ales ele, „purtătoare de viziuni“. Importantă la Bolta este această supraîncărcare a nivelurilor, fiecare trebuind şi reuşind să poarte mult mai mult şi altceva decit ne aşteptăm noi. „Logosul lui vai”, strigătul expresionist, celebrul şi descărnatul *Schrei* poartă mai mult decit o exclamaţie, decit acel werfelian «O Mensch-Literatur». Tragicul deplasează mai mult decit tragicul şi graţia mai mult decit graţia, iar teribilismul ţine pe umerii lui gravitatea. Cum locvacitatea şi volubilitatea sínt purtătoare de tăceri şi cum tăcerea este la fel ca masa vidă a lui Magritte o purtătoare de cuvinte, Bottá ne vorbeşte mereu despre tăcere şi mereu acest logos despre tăcere e un soi de scriitură ce seamănă cu acel desen al lui Magritte, *L'usage de la parole,* unde cinci mase vide, cinci tăceri vizuale sínt numite, arătate, vorbite ca „puşcă”, „şosea”, „nor”, „orizont”, „cal”. Suprarea- lismui care există În Bottá duce şi întreţine un altceva, desfăşoară, dobîndeşte, cîştigă în fine, grăbeşte, un proces vizionar ce iese mereu din tiparele sau albia „suprarealistă“ ce-l poartă. Revenind la dipticul nostru comparatist, la paralela Brauner-Botta, ar mai fi de observat rolul pe éare-l joacă, în desenul lor vizionar, germinaţiile imprevizibile, animalele, şarpele *uroboros* ce-şi muşca propria coadă, semnificînd «Unul este totul», acesta din urmă transformat de Brauner într-un soi de geniu al poetului. Animalele fantastice în continuă perindare de alaiuri abstruze există în poezia lui Bottá, după cum sínt prezente în desenele lui Brauner. Ele seamănă cu ceea ce Stanislas de Guaita numea animalele invizibilului, declarînd, cu prestanţa celui mai mare ocultist din secolul al XlX-lea, că magicianul care le domină va

Bottá are afinităţi cu Brauner nu în linia ca atare a desenului, ci în semnificaţiile ei. Cînd Brauner se îndreaptă spre fiinţa umană reprezentînd-o ca pe un Copil suveran, fără să elimine frustrările şi apatia realului, dar amestecîndu-le cu fantasmagoriile ochiului infantil, împlini minuni surprinzătoare prin intermediul lor. calea pe care-o alege e una asemănătoare cu a lui Bottá,

Scanned with OKEN Scanner

reprczontînd eul liric ca pe nn şcolar al durerii. O anume clementarilate pe care-o atinge Botta în unele poeme, cele despre Emincscu, e străbătută de miraculoasa privire a unui copil, de acea „inocenţă în admiraţie*’ de caro vorbea Nietzsche. O originalitate diversă, mereu În schimbare, un sincretism ce se metamorfozează fără prejudecata unor fixări şi înregimentări sînt trăsături definitorii pentru scriitura lui Botta şi desenele magice ale iui Brauner. Ca şi la Bolta, unde linia esenţială, ca un *graffiti* de copil, se poate continua sau întrerupe, din nevoia unui alt fel de reprezentare, în forţa complexă, eteroclită, vom descoperi la Brauner, după seria caligrafiilor infantile, acea suită numită *Les Rétractés* cu personaje strivite de angoasă şi de panică căutînd un exil, un refugiu, un adevăr. Aceste momente de sere- nitate şi inocenţă cunosc şi la Botta invazia unor etape ale paroxismului imaginar, urmate de regulă de noi sinteze, dovadă trecerea de la *Pe-o gura de tai*, la Vineri şi de la Vineri la *Un. dor iară saţiu.* La fel imaginarul carnavalesc al unor poeme stufoase e compatibil cu piesele născute de un *graffiti* liric, o simplă linie a poeziei desenată cu o mină de copil.

Brauner spunea despre sine că porneşte de la o trăsătură a peniţei fără să ştie unde va merge : „Sînt mina mea, pricep treptat ceea ce vreau să fac şi începînd cu un anume moment, însuşi desenul îmi comadă intenţiile.” [37]

Desenul imaginar din poezia lui Botta, întreaga scriitură a poemului ne dau aceeaşi impresie că imaginaţia pleacă de la un vers, de la un cuvînt şi că nu ştie unde va merge. îşi urmează vocea sau mîna care scrie (care este tot vocea poemului) şi încet, gradual înţelege ceea ce vrea să facă şi, de la un punct, ce se poate situa foarte aproape de începutul poemului, vocea sau mîna care scrie îi (îşi) comandă drumul, viziunea, totul. Lectura descoperă uşor această cursivitate a improvizaţiei şi a vocii. Nu-ţi trebuie mult timp pentru a simţi că Botta *işi spune* poemele. Există de altfel o enormă oralitate şi pozâ a vocii în toate versurile sale, de o locvacitate şi prolixitate mereu semnificative şi substanţiale, în ordinea liricului.

S-ar mai putea adăuga numeroase alte piese revelatoare, dincolo de o perspectivă a afinităţilor în unicitate. Dar pentru a contrabalansa delimitarea de Brauner, făcuta moi sus prin diferita tergiversare şi cedare la presiunea modernităţii, în registrul întrupării viziunii, c de subliniat că şi Botta şi Brauner

Scanned with OKEN Scanner

rămîn *cavaleri ai desenului,* într-o perioadă artistica în care aceasta atitudine faţă de imaginar şi de construirea persoanei prin artă era cel puţin minoritară şi profund culpabilizată. Există **la** Brauner şi **la** Botta un fel de sacralit&te şi sacralizare a scriiturii şi desenului imaginar, vîzînd adevăruri esenţiale în plin derizoriu şi impact al banalităţii. Poezia, ca limbaj purtînd acele *signatures* pe care le-a profesat un Paracelsius, invocat şi de Botta şi de Brauner, aduce în viziunile ei Natura cu toate regnurile ei, scrijelind fiecare marcă, o hieroglifă ce se umple de valori şi sensuri esenţiale în ordinea o me- . nescului. În centrul poemului şi al desenului, exista mereu reverberaţia unor efigii analogice, o cumplită şi liniştitoare corespondenţă. De aici totala libertate a spiritului, care simte că afirmarea libertăţii imaginare e însăşi calea descoperirii acestor *signatures* ale lucrurilor. Dezordinea suprarealistă **e** o cale spre ordine, parcursă chiar în ignorarea echilibrului. Această metodică a dezordinii, afişată chiar în titlul unei colecţii ce se cheamă *Le Désordre,* condusă de Schuster, e regăsi- bilă şi la Botta, a cărui poezie poartă multe din tensiunile revoltei şi ale negaţiei, fiind bogată în elementele negre ale operei lui Lautréamont ori Sade. Sentimentul de culpabilitate şi de teamă, ultimul accentuat de Michel Leiris, străbate foarte multe poeme emilbottiene, conducând şi mîna lui Brauner ce desenează. După cuin e prezentă speranţa şi e interesant să regăsim şi la Botta obsesia acelei faimoase anchete lansate de suprarealişti *Quelle sorte d'espoir mettez-vous dans l'amour ?,* o obsesie independentă şi totuşi convergentă. Iubirea are în lirismul Iui un rost salvator, tot astfel cum imaginaţia este o modalitate a salvării. Independent de gândirea lui Breton, care l-ar fi excomunicat pe Botta cu siguranţă dintre suprarealişti, simţindu-i apostaziile, poetul ar ii putut afirma, ca Breton, că mediocritatea universului nostru depinde esenţial de puterea noastră de enunţare *(Introduction au discours sur le peu de réalité).* Credinţa obstinată în realitate a poetului care a *considerat trivială etichetarea viziunilor sale sub semnul fantasticului* ne aminteşte deviza lui Breton din *Manifestul* anului 1924 : suprarealismul se barează pe credinţa în realitate. La Botta, precum la suprarealişti şi totuşi şi altfel decit la ei, există acel accent pus pe anumite *forme de asociere* care-ar poseda o realitate superioară logicii propriu-zise a înţelegerii. Şi astfel propunerea noastră, bună, rea, privitoare la un *transvcrsrea- lism poetic* al *întunecatului April* îşi poate găsi diferenţa specifică, opusul definitoriu în aceea ce este un *transirea- lism (transvers-realism = trans-irealism).* Şi la Botta,

inconştientul este o realitate ontologică, dovadă rolul visului în spaţiul viziunilor sale. Mici fulgerări ale scriiturii automate sínt de regăsit în poeme, dar, să nu uităm, «l'écriture automatique» a fost destul de repede abandonată de suprarealişti. În fine, e cert rolul acordat hazardului în poeme, pe dubla direcţie asumată şi de suprarealism, ca *eliminare a oricărei elaborări* pro- priu-zis raţionale şi ca *revelafie* sau *iluminare* ce culminează în puterea viziunilor de a conferi un sens oricărei contiguităţi şi apropieri (bricheta, poşeta şi Concertul lui Liszt). Asemenea apropieri „suprarealiste“ sínt foarte frecvente. Grindina şi nucile incasabile şi diabolicele inteligenţe în poemul *Dormind,* Anghel şi îngerul, Doamna cu toporaş, şi verdele spanacului, *(Doamnă cu toporaş),* tiranul „eu însumi“ şi melcul şi marathonul misteriosului meu adversar *(Altul, acelaşi).* Chiar titlul *Altul, acelaşi* pare un titlu suprarealist. Există în poemele emilbottiene dialoguri suprarealiste şi colaje de voci aparent incompatibile. Chiar acest colaj al vocilor pare a spune că poemul a încetat să mai fie individual, în sensul în care Aragon, scriind despre expoziţia lui Marx Ernst şi despre evoluţia lui Marcel Duchamp, Arthur Cravan, Francis Picabia (în *La Peinture au défi),* declară cam dogmatic »l'art a véritablement cessé d'être individuel». Botta nu a avut asemenea accente definitive. Dar a simţit şi el, ca Breton, care scria înlr-unul din *Manifeste* ca „valoarea imaginii depinde

<le frumuseţea flăcării strălucirii obţinute," Poezia iui Bottá nu este numai dezvoltarea unui *oximoron* sau a unor *concetti.* întîlnirile pe care le caută, vizează mereu o revelaţie. Există şi la Bolta acea agresiune a vecinătăţilor imaginaro, tipică într-un demers suprarealist, a- gresiune proprie mereu şi fantasticului, care naşte o ruptură în coerenţa universală (Roger Caillois), daca nu tocmai coerenţa universală, agresată de noi prin convergenţe şi coabitări, sc instituie ca începutul unei rupturi. Miraculosul negru, conflictul dintre real şi posibil sínt teme vînate de suprarealisrn şi de Bottá. Dar pentru ca imaginea să fie mai mult decît un oximoron e nevoie de acel paroxism imaginar, dublat de o serenitate complice ori inocentă, cînd, aşa cum scria Breton în *Second manifeste du surreaiisme*[^0]*:* există un anume punct al spiritului de unde viaţa şi moartea, realul şi imaginarul, trecutul şi viitorul, comunicabilul şi incomunicabilul, înaltul şi josul încetează să mai fie resimţite contradictoriu.*[4]

Reabilitarea locului comun îşi are un rol important în suprarealisrn, deşi un Borges spunea şi el că singurele metafore bune sínt locuri comune Bottá a dus o întreagă campanie de reabilitare a locului comun în poezie, făcînd ceea ce suprarealismul a înţeles să facă dintr-o umbrelă, un fier de călcat, o pereche de pantofi. Să ne gîndim la mănuşile din piele de suedez din *Ingrid*, de pildă. Această situare a imaginarului emilbottian *dincolo de opoziţii* e chiar viaţa adevărată a lirismului pe care-o visa Rimbaud, şi chiar viaţa poemelor emií- botţione ce denunţă iară încetare opoziţiile, pe cele socotite de netrecut, cu aiît mai deplorabile : raţiune / nebunie; viaţă / moarte; vis / trezie; frivolitate / gravitate f tragism / rîs. *

În multe poeme, Emil Bottá ne apare în ipostaza de *visător-treaz* pe care *speranţa* ori *disperarea 11 Împing* să pună în *acţiune imaginaţia.* Acesta este chiar portretul poetului,» aşa cum l-a reprezentat Paul Eluard în *Donner ă voir*. Tot în acelaşi volum, Paul Eluard îşi completează definiţia scriind că „poetul se gîndeşte mereu la *altceva.* La formula: sînteţi ceea ce sînteţi, ei [o vorba de Sade şi Lautréamont] au adăugat: puteţi să

Scanned with OKEN Scanner

fiţi altceva.” [40] Posibilitatea de a fi altceva, înscriin- du-se în posibilitatea libertăţii şi proclamîndu-se ca libertate, participă la demersul suprarealist şi, foarte mult, Ia retorica lui. E interesant să vedem care sînt suspiciunile lui Bolta faţă de mult trîmbiţata libertate. În *Micul realism* e vorba chiar de captivităţile ce ne pîndesc în plină euforie a dezmărginirii noastre: „Izolaţi în determinisme, prizonierii fatalităţilor de toate nuanţele, ei se considera liberi şi în fond nu sînt decît umbra odioasă a modelului, actorii trişti ai unei drame vechi, sau cum ar spune, din piscurile orgolioase ale demenţei sale profesorul Nîetzsche, maimuţele idealului. *Veleităţi, retorică, libertate, libertate* şi cînd *ai rămas singur* (balul şi dansatorii lui dormeau), *te descoperi în captivitatea cea mai cruntă.* Aceste nenumărate dimensiuni paralele au înşelat ochiul cu o dimensiune ascunsă, cu o perspectivă elastică şi au introdus cîteva fantome în actual [...] Şi, înfometat, insul se închină legendei, fenomenului suprem pe care îl serveşte şi al cărui termen ultim visează să fie (...) în loc, ni se oferă o energie degradată, redusă la sistem, o logică.“ [41]

Libertăţii transformate într-o retorică şi logică a libertăţii, Botta îi opune o dezordine capabilă întotdeauna să schimbe sensul nostru, indiferent de -*ismele* ce-l modelează. Această dezordine pare să fie salvatoare şi obligatorie, indiferent de tipologia stilistică pc care-am ales-o drept tutelă. Dezordine deci în clasicism, în realism, în fantastic, în expresionism, suprarealism, romantism : „În loc ni se pieră o energie degradată, redusă la sistem, o logică. Dar nu vreau să scriu acum elogiul admirabilei nebunii. Al aceleia care să răstoarne procesul şi valorile civilizaţiei. *Ci despre o dezordine, despre un Joc modest, care ar schimba sensul nostru. Am fi, cu ci mai aproape de sinceritate. Un vis, o tensiune iară obiect s-ar confunda la nu ştiu cîte grade temperatură cu viaţa, cu trăirea practică. Mistica nouă purcede de aici,* (s.n.) Dacă nu ar exista corespondenţa stupidă între activitatea lăuntrică şi gest, raportul între <jind şi imagine, reprezentarea exterioară, s-ar putea, cred, vorbi despre libertate.“[42]

Scanned with OKEN Scanner

Această «dezordine» esenţială pentru schimbarea u- nui sens ca un «vis», ca «o *tensiune fără obiect»,* este substanţa pe care-o adaugă Emil Botta oricărei perspective stilistice. *Tensiunea fără obiect,* turnată în tensiunea suprarealistă, converteşte suprarealismul în altceva. E o blîndă şi totuşi fundamentala apostazie, căci la capătul ci se află o mistică nouă. André Breton s-ar supăra. Dar şi Borges s-a salvat graţie unei „paşnice îndrăzneli“ în chiar sinul îndrăznelilor legiferate.

Şi pentru Botta *imaginarul este ceea ce tinde să devină real* cum se susţine în celebrul *Le Revolver à cheveux blancs.* Şi pentru el imaginaţia înclină să regăsească percepţia, de care numai necesităţile vieţii cotidiene au separat-o. Numai că această regăsire a percepţiei prin imaginaţie nu are loc sub obrocul unei retorici suprarealiste. O anume dezordine, tipică pentru Botta, deviază drumul percepţiei spre imaginaţie şi al imaginaţiei spre percepţie. O anume dezordine izbăvitoare intervine chiar la nivelul acelei facultăţi primitive unice, unde percepţia şi imaginaţia nu erau încă disociate, facultate evocată mereu în poetica suprarealistă. Declaraţiile sub semnul indicativului ori imperativului – şi poetica suprarealistă e fundamental indicativă – se transformă la Botta, graţie acestei „dezordini“, zgîndărind definitivul, într-un condiţional-opta- tiv. *Este* şi *Să fie* alunecă în vagul *AR FI,* supus la rîn- du-i unei noi înceţoşări şi tulburări de substanţă. O noua picătură de dezordine îl transformă pe *AR FI* în CA Ş/ *CUM AR FI.* Ca şi cum ar fi realist pentru a fi realist. Ca şi cum ar fi pentru a fi. Dramul acesta de nebunie şi umilinţa, *ezitarea* ca o formă a protecţiei este sau ni se pare nouă că este taina unui stil. Stilul Emil Bolta trăind dezordinea şi improbabilul acestui *ca şi cum ar ii* pentru a fi mereu, dincolo de orice *isme,* stilul Emil Bolta. Un poem, Ar *ii o baladă,* deconspiră riscantul regim al condiţional-optativului, bulversînd şansa (de)limitărilor cu o infuzie benefică de dezordine.

> Iubirea ni-a luat în robie I Lulndu-mă din casa mea pustie, mă aduse în spaţioasa veşnicie.
>
> Şi vine o lurlură şi-nd cîntă nonptrn mo re etalarea sa misterioasă, răscolitoare . ,Stat o solie, ani o misiune şi uite cîntureo-ral ce spune r iubirea le-a luat în robie I Şi ce întunecime, re bczR« 51 nici o stea I Secetă marc, uscatu-i lumina şi nici urma de stea BU văd să fi? în spaţioasa veşnicie. Uite, nefericitule, un trandafir. Ţi-l dau ţic l' ...Şi iau trandafir, în tăcere, şi privindu-l prea des, cu ochii prea tulburi, l-am întunecat.

Şi bătrîn se făcu trandafirul 1 Stă, un sihastru, zugrăvit în culorile morţii, stă, lujerul negru, un sărit, un răzleţ dintr-o mină de vreascuri. Şi trei frunze mal vezi, zgîriate şi frunzele de unghia morţii, trei mici tragedii, crispatele măşti ale morţii .”Iubirea te-a înot În robie f Şi nici o stea. De stea orbitoare nici vorbă să fie în spaţioasa ta veşniciei' Şi-pleacă şi tortura, a jale, a pagubă fiuierînd, a pustie: „Iubirea te-a luat în robiei’ ...Şi se duce, ca un fum uşor se duce văd aripa-i doar cum străluce. Şi cîntecul, fluierarea de turturea, privighetorile se întrec s-o î»veţc ; de n-au învăţat-o, o vor învăta- Oh, comedianţule, ce tragedie l Aşa-i
cînd iubirea te ia în robie.

(Ar fi o baladă)

Dezordinea somptuoasă litanic-ironîcă a poetului, demonica şi îngereasca neorînduială e debandada pe care o face un copil în ordinea trufaşă. *Entropia* lui Botta, pe care o pomenea Cioran într-o scrisoare. Entropia ca o şansă a existenţei şi a vieţii stilului. Entropia salvîndu-l pe Botta pînă şi de entropiile suprarealiste. O transversa- litate şi o traversare prin locurile interzise.

La Botta există, precum în programul suprarealist, acel mod de înţelegere al imaginaţiei ca putere de a da şi descoperi un sens oricărei întîlniri. Dar teoria imaginii, ca apropiere revelatoare a două realităţi, în afara unui raport logic, împrumutată de la Pierre Reverdy, este supusă ea însăşi entropiei, cum a fost supusă entropiei şi ideea romantică a corespondenţelor din simbolismul freudian, din concepţia analogiilor din ocultism, din concepţiile vedice ori neoplatonism. De aici *preeminenţa imaginii* şi a *ochilor,* cavităţi de sechestrare sau eliberare a spiritului. *Horror est spectarc,* e îngrozitor să vezi.

Suprarealismul e subminat de Botta prin repetiţie, prin incantaţie, prin murmur, pînă la pulverizarea şocului şi proiectarea lui în litanie. Unul din punctele prin care Bolta îşi ocultează şi descentrează propriu] suprarealism este chiar cel al frumuseţii, al ideii despre estetic. Punctul esenţial. E ştiut faptul că textele despre frumos ale suprarealiştilor sínt contradictorii. Uneori arta şi frumosul sínt dispreţuite, alteori sínt proclamate drept valorile supreme. De fapt, suprarealismul condamnă frumuseţea-spectacol, deşi cîte pînze nu sínt decit un spectacol, o regie imaginară. E deci blamată, în principiu, frumuseţea spectacol, despărţită de viaţă şi

incapabilă să ne transforme. E căutată în schimb frumuseşea bulversantă sau convulsivă, cum o numeşte Breton. El se ocupă de «frison», de «chemări irezistibile», de stări ce ne ţintuiesc. E vorba deci de o *frumuseţe ín excedent* şi *excitantă,* depăşind ceea ce se înţelege îndeobşte prin frumuseţea artistică. În *La clé des champs* se spune că operele suprarealiste ar purta sigiliul revelaţiei. Ceea ce nu e mare lucru, dacă ne cjîndim cîte opere din afara curentului nu sínt, în fond, decit tot revelaţii. Nu doar în suprarealism poezia a lunecat în chiar inima vieţii. Există apoi o tehnică atît de clasică în pictura suprarealistă, la Dali, la Magritte sau Tanguy. Doar subiectele ne contrariază, doar apro-

pierea neprevăzută a elementelor lor, doar apariţia u- nor obiecte în posturi insolite. în *Manifest,* poezia e văzută ca un mod de a nega regnurile naturii, ca un mod de a nu băga în seamă proprietăţile lucrurilor. Dar asta făceau şi Gôngora, şi poemul baroc, eliberîndu-ne de tirania obiectelor exterioare. Multe din elementele doctrinei suprarealiste sînt regăsibile în alte poetici. Oare obiectele insolite, acele obiecte onirice din pictura lui Bosch, nu sînt nişte ready *mode,* nişte obiecte cu o funcţie (funcţionare) simbolică, lipsite pentru a fi suprarealiste poate doar de doctrina lui Freud ? Oare nu a fost înţeleasă şi alteîndva frumuseţea ca ceva comestibil, cum se întîmplă la Dali sau la Brauner, în scria lui *L'anatomie du désir ?* La un Arcimboldo, unde portretul verii sau al toamnei „se pot mînca", născute fiind din atîtea roade, ca şi acel portret al apei ofe- rindu-ţi elementele unui prînz fastuos ? Oare nu există atîta emoţie erotică şi o alungare a emoţiei literare în' atîtea texte ale senzualismului triumfător, scrise în alte secole şi sub alte auspicii decît cele ale suprarealis- mului, declarînd ritos că separă emoţia erotică de cea literară ? Nu a fost femeia în atîtea reprezentări chiar noua Evă, visată de suprarealişti, promiţînd reconcilierea stării de veghe cu visul şi un acces la viaţa adevărată? Cultul femeii, aşa cum îl proclamă Aragon în *L'Amour ion,* ca „intricare într-un singur trup a naturalului şi supranaturalului", îşi are o întreagă serie de predecesori mergînd pînă Ia antichitatea orientală ce-i consacra divinei detronatoare de zei «un amour sublime* la care se referă Péret. Unde este deci noutatea teoretică, dacă nici *hazardul obiectiv* nu face decît să repete o paradigmă 4n care hybris-ul e manevrat din Olimp, fiind *obiectiv* pe pămînt şi subiectiv doar la cei ce-l declanşau ? Şi suprarealiştii provoacă un *hvbris obiectiv* al realităţilor. Hazardul obiectiv deţine de milenii un loc privilegiat în artă. *Les pétrifiantes coïncidences* la care se referă Breton în *Nadja,* rolul poeziei de a semnifica şi de a vesti – soliile şi apocalipsele lui Bolta – şi toate acele exemple de hazard obiectiv în care există «l'amorce d'un contact entre tous éblouissant» al omului cu lumea lucrurilor îşi află o precedenţă în

Q- Scanned with OKEN Scanner

milenara istorie a artelor, dacii n-ar fi deciţ osul cte sepia pietrificîndu-ne privirea din tabloul lui Holbcin *Ambasadorii*. Şi nu va fi fost doar Breton <<le temei n hagard» al acestui hazard obiectiv. Cu spiritul său a- vînd oroarea definitivului, trăitei ca o adevărată *horror racul*, Bolta ar privi circumspect asemenea declaraţii, în care surpriza se poate naşte doar din trăirea unui prezent suspendat al ideilor. Demonul eternei întoarceri este ccl care naşte mereu la Botta suspiciunea şi pofta de a adăuga o oarecare dezordine în asemenea investiţii ce-şi arogă aerul unei investituri, înainte să intervină salvatoarea îndoială şi pregetare. Botta contorsionează suprarealismul prin îndoială. Daca a existat o *luciditate exclusiv suprarealistă,* căci în ordinea declarativului şi a teoreticului a existat, cum a existat şi în ordinea- imaginarului, dacă suprarealismul nu s-a lăsat legănat de nici o iluzie, fiind interogaţie mai mult decît descoperire, cum s-a manifestat, în spaţiul acestei lucidităţi şi interogaţii şi refuzuri ale iluziilor, chiar nesiguranţa de sine a suprarealismului ? La toate aceste întrebări există probabil un răspuns, acela că suprarealismul a reprezentat realitatea cu preţul unei- ficţiuni. (Supra)realisniul lui a fost un scenariu al realismului şi *un proces, o punere În discuţie*. Pictura a fost prioritar o aducere în instanţă a picturii. Tot aşa poezia a ales să fie o aducere în instanţă a liricului. S-a creat astfel o *iicţiunc în ficţiune* cu ajutorul acelor încastrări de tablouri – să ne gîndim Ia scria lui Magritte intitulată *La condition humaine*. Dupu cum s-a creat o ficţiune în ficţiune în sinul limbajului liric prin neaşteptatele vecinătăţi revelatoare. Realismul în realism a creat un realism de al doilea grad, pe care am fost obligaţi să-l privim ca un realism de gradul întîi, tot astfel cum am considerat imaginaţia în imaginaţie nu ca o ficţiune de gradul doi, ci de prim grad. Aceste extrapolări au transformat *afirmaţia în afirmaţie* într-o negaţie şi, pictînd suprarealitatea, s-a văzut negată chiar realitatea din pricina încastrărilor şi întîi— nirile neaşteptate de aserţiuni. Suprarealismul a devenit astfel un soi de realism apoftegmatic, paradoxal, imperativ, căci memorabil, tocmai el care viza iluminare«

printr-o nescontată întîlnirc de memorii, avind ca rezultat instalarea unei senzaţii nemaiavute, un soi de viitor al memoriei» în acest punct pare să se clarifice sensul demersului suprarealist, în chiar criza pe care-o trăiesc imaginea şi imaginaţia ce se vor revelatoare, cucerind o realitate pe care prezentul ne-o impune, în absenţa unei memorii ce ar deţinc-o. Dorind acea bulversare prin neaşteptat, suprarealismul obligă realul la un etern prezent. Căci memoria revelaţiei şi intrarea ei într-un regim al citabilului şi deja văzutului se soldează cu o stingere şi opacizare a frisonului iniţial. Suprarealismul refuză repetiţia aceleiaşi neaşteptate în- tilniri. Felul în care Botta a înţeles să fie o clipă suprarealist şi să scape de sub această tutelă s-a petrecut graţie eternei întoarceri şi repetiţiei, care, în sensul kierkegaardian, ne relevă un acelaşi lucru şi totuşi o schimbare. Aceasta e marea şi devoratoarea dezordine pe care Botta a introdus-o în eventualul lui suprarea- lism. Refuzînd eternul prezent şi *pietrilicantele coincidente*, el a ales *coincidenţele ce curg* şi se dilată,, fără orgoliul de a practica un lirism al eternului nevăzut şi neştiut. Umilitatea şi antidogmatica lui esenţă au adăugat un strop de dezordine acestui nevăzut şi miraculosului neştiut. Ca şi cum ar fi nevăzut, ca şi cum ar fi neştiut, ca şi cum ar fi văzut şi ştiut. Ca şi cum ar fi suprarealitate. Ca şi cum ar fi realitate. „Exact, nu riguros exact.” Entropia, dezordinea influenţează la Botta acea *ars moriendi* a stilului, arta lirismului de a trăi prin însăşi arta de a muri a oricărui stil autarhic. Sub auspiciile acestei dezordini, suprarealismul văzut în opera sa „nevăzut se făcea.” Şi rămîne o suferinţă esenţială pe care suprarealismul şi-o refuză sau o magie prin dubla afirmare a suferinţei în suferinţă. Or, durerea nu este colaj, ci pustiul condamnat la neîntîlnirea cu oaza rîvnită ;

> Tot văzutul nevăzut se făcea şi iotul era
> suferinţă era şi nu exista.
> *(Ars moriendi)*

NOTE ,

*/

[3] Joan de Millerct, Entretiens avec *Jorge Luis Borges*, Editions Pierre Belfond, Paris, 1967, p. 21.

a Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles, David Straussţ De Tulilité et des Inconvénients des Eludes historiques*, traduit par Henri Albert, Société du Mercure de France, Paris, 1907, p. 15.

[3] *Idem, ibidem,* p. 26.

Scanned with OKEN Scanner

’ Emil Botta, *Ncaclual,* în *Scrieri 3,* ed. *cil.,* p. 231—232 şi 440.

[a] Emil Botta, *Sisteme în critică,* în *Scrieri 3, ed. cil., p.* 230— 231 şi 439—440. Fragmentul cilul apure la p. 230.

*• *Idem, ibidem,* p. 230.

[7] *Idem, ibidem, Elogiul Ipocriziei, p.* 225—227 şi 437^—433.

[3] *Les dessins magiques de Victor. Brauncr,* Présentation par Sarane Alcxandrian, Denoël, Collection dirigée par Alex Grall, 1965.

* Emil Botta. Ce nc-a Invâjal *Lon Chancy,* în *Scrieri 3, ed. cit.,* p. 191—193 $i 421—422.

[30] Idem, ibidem, p. 194. *

[n] *Idem, ibidem,* p. 194.

[32] Ixs *dessins magiques de Victor Brauncr, ed. cil., Introduction,* P-10.

[w] Emil Botta, *Micul diseurs,* în *Scrieri 3, ed. cit.,* p. 281—282 şi 457—458.

[14] Jean de Millerct, *Entretiens avec Jorge Luis Borges, ed. cit.,* p. 150—151.

[n] Emil Botta, *Ce* nc-a *Învăţat Lon* Chancy, în *Scrieri 3, ed. cit..* p. 193.

Idem, ibidem, Lecţia de capodopere, pag. 254—256 şi 448—449.

[i7] Emil Botta, *..Jli bătrrni ca vremea au scris prima iilă a epopeii naţionale,* în *Scrieri 3, cd. cit.,* p. 294—300, V. p. 294 şi nota de la p. 459—460.

[w] *Les dessins magiques de Victor* Brauncr, cd. *cit.,* p. 59. Textul este scris în franceză : -«Cette femme dont la chevelure se transforme en oiseaux de proie, et dont les yeux sont entourés de rayons lumineux en gardant la lumière opaque de ceux qui ne voient pas, est une voyante qui porte sur sa somptueuse robe magique en bleu-nuits (sic) les signes de la grande abondance universelle. Dans la maîne (sic) droite la fleure (sic) du feu, qui ouvre les secrets de l'imagination, dans la maine (sic) gauche le vide qui la contrebalance.» Albastrul de noapte nu apare deloc pe desen dar Brauner vorbeşte despre el ca şi cum ar fi.

[w] Roland Penrose, *Miró,* Thamcs and Hudson, London, 1970, p. 51.

[/J] Bernard Noël, *Magrltte,* Flammarion, Imprimé en Italie, 1977, p. 7.

[71] Wiltfjenstein, *Remarques philosophiques,* III, 29.

[72] Jean Cocteau, *Du merveilleux au cinématographe,* în *La dillicuilé d'être,* Union générale d'éditions, Paris, couverture portrait de Jeun Cocteau pur Modigliani, 195?, la Editions du Rocher, Monuco, p. 49. •

[23] Jean Cocleau, *De nies évasions,* în La *difficulté d'être, cd. cit.,* p. 27.

Roñó Passeron, René *Maqr/tte,* Paris, Filipacchi, 1970, p. 74—75.

[23] René Bagrittc, *La ligne de vie,* în *L'Invention collective,* nr. 2. 1910.

Emil Botta, *Micul diseurs,* În *Scrieri* 3, cd. c/L, p. 281 : .Oare să vorbesc despre căile perfecţiunii, calle secrete care duc la transfigurare, drumul către Xanadii, cucerind absolutul al lui Coleridge? Oare să pretind că am cunoştinţă do legile misterioase, după care se constituie cu o teribilă evidenţă Rosa Álcliemlcû?*

[27] Emil Botta, *Călătorie În viitorul care a trecut,* în *Scrieri 3. ed. cit.,* p. 291.

[28] *Idem, ibidem,* p. 291.

[29] Emil Botta, *...El bătrlni ca vremea au scris prima iilă* a epopeii *naţionale,* În *Scrieri 3, ed. cit.,* p. 297.

•*'' Les dessins magiques de Victor Brauncr, cd. cit.,* p. 66.

[31] *Idem, ibidem,* p. 67.

[s¿] Bernard Noël, *Magritte, ed. cil.,* p. 42.

[33] *Idem, ibidem,* p. 43.

[34] *Idem, ibidem,* p. 28.

• [45] *Idem, ibidem,* p. 55.

■*> Michel Foucault, *Cecf n'est pas une pipe,* Montpellier, Fata Morgana, 1973.

[37] *Les dessins magiques de Victor Brauncr, ed. cit.,* p.'18—19.

'^■*Manifestes du Surréalisme,* Gallimard, Paris, 1963.

[33] Jean de Milleret, *Entretiens avec Jorge Luis Borges, cd. cit.,* p. 100.

[49] Paul Eluard, *Donner à voir,* p. 73—84, V, Gaston Bachelard, *Lautréamont,* Librairie Jose Corti, Paris, 1939, p. 129.

[41] Emil Botta, *Micul realism,* în *Scrieri 3, cd. cit.,* p. 252.

[42] *Idem, ibidem,* p. 252—253.

ALTE „ZÁRI ŞI ETAPE” : EXPRESIONISMUL

PARADOXUL SUPRAFEŢEI : EA DĂ INDIVIDUALITATEA $7 *ADÍNCIMEA*

Vizitînd muzeul lui Munch, creat în 1963, Mircea Eiiade se referă în jurnalul[1] său la cîteva dintre obsesiile pictorului ce l-a atras evident şi pe Botta, dovadă poemul *Pe o gravură de Munch* („Printre umbre, / caligrafiate / în odaia străveche. / Aici e prescris Paradisul, în odaia străveche, / unde totul e har, simetrie şi pace. / Şi iată că roza palpită în vaze, / muiata-i în sînge suava ei floare. / Şi crinii aminte-şi aduc / de a lor *neroniană splendoare ;* / şi rarele dalii aminte-şi aduc de *saturna- lii,* / Ah, *demonica natură ascunsă* a florilor, / *metamorfozele / / Ce capete de clini răsar din rozele / întunecate ca haitele iadului ? / Şi întunericul mă acoperă, / mater tenebrarum, / noaptea primordială* (s.n.) / din care se născură miriadele”.) Munch a fost obsedat de moarte, boală şi iubire. Eiiade observă marea atracţie a pictorului pentru tot ceea ce reprezintă morfologia şi dramaturgia morţii. Există apoi acel joc al versiunilor. Opera lui Munch se constituie ca o temă cu variaţiuni. Poezia lui Botta, în ciuda bogăţiei viziunilor, este, nu doar la nivelul scriiturii, o temă cu variaţiuni. Munch a pictat două versiuni ale morţii lui Marat. Dar cîte versiuni lirice ale dispariţiei tatălui ori fratelui său a scris Botta ? Cîte versiuni ale aceloraşi versiuni I O altă obsesie a lui Munch şi în egală măsură a lui Botta este autoportretul. Fără să le fi numărat, Mircea Eiiade crede că a văzut peste douăzeci de autoportrete ale pictorului în *Munch Museum.* Toate imensele pînze cosmogonice, eschatologice, mitologice îţi trezesc pofta irepresibilă de reverie comparatistă. În fond, ce este

leclura-ecorşeu daca nu şi o formă a reveriei ? Cei ce vor fi privit planşele anatomice pentru a cunoaşte măruntaiele omului şi alcătuirea fiinţei nu puteau să cerceteze încrîncenaţi, cu sentimentul aflării definitivului, toate acele mistere ale trupului, Dintr-un anume moment, privirea începea să se aburească, să alunece, să vizeze şi „porţiunea de apropiere era văzută ca de-părtare*, devenind operă de artă, în sensul definiţiei Iui Adolf von Hildebrandt: „Ein Stück Nähe alsFerhbild behandelt.“

Din clipa aceea spiritul se decongestiona, era liber şi putea să vadă ramificaţiile sistemului nervos ca pe vinişoarele din marmură. Ca pe nervurile frunzelor ori arabescul spumei din valurile ce se sparg. «TOT A EST SI MUL» exclamă Botta şi ne explică asemănătorul, intuiţia similitudinilor ca un *act* de *prezenţă,* ca o *aducere în prezent:* „Şi acest simultan, această sinteză, această coucentraţie, nu însemnează atemporalul, nu. Ci s-ar părea că lucrurile ne răspund cu actul lor de prezenţă, cu înfăţişarea lor: AD SUM.“[2]

Proclamînd similitudinea sau visind pe marginea analogiilor, se eliberează poate o aroganţă, o infatuare a egalizărilor, un soi de vanitate a omogenizării. Mul ţi se simt snobaţî de lecturile comparatiste, taxate ca paradă de erudiţie, ca trufie şi semeţie a memoriei ce aglutinează fişe, mereu fişe, incapabilă să diferen-ţieze. Şi totuşi există în comparatism o doză mare de umilinţă. Termenii tind să devină egali. Lecturile marchează un acelaşi nivel precum vasele comunicante. E superfluu sa compari, e zadarnic? “Şi totuşi ecorşeul ne învaţă un lucru. Nu este superficială superficia, epiderma. Pielea susţine atît de inconfundabila individualitate a fizionomiei. Suprafaţa este' garanţia adâncului. Această *suprafaţă* diferenţiază. Ea protejează *diferenţa fundamen- tală.* În profunzime lucrurile seamănă, sînt îngrozitor de la fel. Iată că elementul *fugitiv, sumar, rapid, neaprofundat* al corpului r— pielea sau masca – şi ea o piele peste piele, este cel care dă autonomia. Epiderma, *doar ea* (? 1), instituie unicitatea. Miezul, substanţa se repetă, Ceea ce se petrece în lectura-ecorşeu este mereu o citire a aproximativ asemănătorului, cu apriga dorinţă de a institui diferenţa, de a acoperi acest *text Jupuit de viu* cu pielea ce-i garanta individualitatea. Suprarealîsmul, expresionismul, realismul, fantasticul sînt surîzătoare ecorşeuri desenate de harnicele tipologii estetice. Le privim, le cercetăm, căutînd cu obstinaţie pielea, suprafaţa, neprofunzimea, acoperămintul, giulgiul individuaţiei. Epiderma unei opere poate să ne pară *şi expresionistă.* Dar ea a fost şi rămîne în primul rînd o operă de neconfundat cu nici o alta operă care este *şi* (ori *numai)*

Scanned with OKEN Scanner

expresionista.

în 1946 scriindu-şi prefaţa la volumul Le *sang d'un poète*, Jean Cocteau alegea drept motto o frază din Montaigne : „Majoritatea fabulelor lui Esop au mai multe sensuri şi înţelesuri. Cei ce le mitologizează aleg din ele un chip şi anume cel care se potriveşte fabulei, dar pentru cei mai mulţi acesta nu-i decît chipul dintîi, do suprafaţă ; există însă şi altele, mai vii, mai esenţiale şi lăuntrice, pînă la care n-au ştiut să pătrundă/ La o privire mai puţin gravă, orice intrare în scenă a unui curent artistic şi orice dispută a vechilor şi modernilor ne propun o fabulă despre creaţie, un soi de competiţie a identităţilor, amintindu-ne întîmplările unui bestiar esopic. Realitatea şi idealitatea îşi proclamă rînd pe rînd supremaţia. Hegemonia înţelepciunii şi polarităţii se vede înlocuită de cea a dinamismului şi demonismului şi mereu un batrician se umflă în piele visînd să atingă dimensiunile uriaşului patruped ce-l complexează, fn- cercînd să realizeze astfel un *decalc*, o mult prea rîvnită *mimeşis* pentru a intra în alte tipare. Ispita e pedepsită pînă la urmă şi au loc explozia şi disoluţia celui prea trufaş, vinovat că a sperat o dezmărginire ce însemna renunţarea la propria-i fiinţă.

Comparatismul, sursologia au căzut, la vremea lor. în capcana acestui scenariu esopic. A existat o evidentă crispare în căutarea influenţelor şi similarităţilor, gest uniformizator căruia Georges Poulet' îi opune, în *La poésie éclatée,* «o tentativă de diferenţiere», «o perspectivă inversă», subliniind «individualitatea radicală» ii celor pe care sîntcm tentaţi să-l confundăm, înlocuirea deci a unei critici de tip analogic cu o interpretare ac- centuînd «la dissimilarilé des talents*.

Aceeaşi nevoie de ¿singularizare îl va fi determinat pe Cocteau să-şi aleagă citatul din Montaigne, transcris anume pentru cei care-i etichetaseră filmul *Le sang d'un poète* drept suprarealist, deşi el fusese imaginat într-o vreme cînd suprarealismul nu exista. Gîndui lui Montaigne ar fi putut să fie adus drept argument şi de pictorii care-şi refuzaseră etichetarea lor ca expresionişti, un Rouault de pildă, căruia istoricul de artă nu-i află totuşi locul decît... printre expresionişti. Pentru a complica paradoxul înserierii artistului, trăind o condiţie ce-l obligă tocmai la ieşirea din serie, să ne reamintim că prima oară s-a vorbit de expresionişti în 1911, trimiterea făcîndu-se la cei unsprezece pictori fauvişti, între care se afla şi Picasso, prezenţi

la cea de-a XXII-a expoziţie de la Berliner Sezession.

Paranteza noastră prea amplă se vrea ea însăşi o fabulă despre semnificarea simplistă a contactelor dintre culturi şi spiritualităţi. Cu atît mai mult cu cît investigarea strict documentară a acestor contacte e într-o fază de început, dacă nu de fermă reconsiderare.

Firește nu întotdeauna, la început a fost cuvîntul, şi dacă el a fost, şi-a impus dintr-o dată condiţia de operă, scăpînd de sub iminenţa etichetărilor. în momentele de autentică emancipare a individualităţii artistice, ontologia pune în umbra glosologia. Libertatea cu care a fost asimilat expresionismul de conştiinţa artistică românească pare să fi pus în umbră însuşi expresionismul, invocat cu exagerată parcimonie de critica şi istoria noastră literară.

Să fi fost vorba de un accent pus pe disimilarităţi şi nu pe similarităţi ? Impresia mai generală e că rezervele, marcate de un «conservatorism* bine temperat, vin din opinia că tipologiile estetice au rostul unor ape freatice subterane, nefiind nicidecum nişte izvoare directe ale creaţiei.

Sînt asumate acum contactele spirituale de tip *catalitic*, mediate, ciupii teza lui Blaga, mai ales de conflu- enţa cu cultura germană. *Spaţiul mioritic,* tipărit în 1936, face distincţia între influenţele culturale *modelatoare,* datorate îndeosebi civilizaţiei franceze, şi influenţele *catalitice,* exercitate de spaţiul german, înlocuind imperativul decalcului («fii ca mine») cu acela al cunoaşterii de sine, potenţînd adagiul socratic, imboldul de a fi tu însuţi. Criticii romani interbelici n-au complexul etichetărilor şi chiar cei mai aprigi susţinători ai modernismului sînt prudenţi (rezervaţi) cînd e vorba să facă trimiteri la concepte în vogă, iar dacă le fac, sensul e mai degrabă peiorativ, transformînd judecata de exis- tnnfă în judecată ,de valoare. Nu întîmplător remarcabila analiză a lui Ov. S. Crohmălniceanu despre *Literatura română şi expresionismul* debutează cu observaţia că, parcurgînd *Istoria literaturii române contemporane* a lui Eugen Lovinescu, a descoperit, cu surpriză, că tocmai cel ce afirmase evoluţia sincronică a literaturii europene «vorbeşte extrem de rar şi fără nici o stăruinţă specială» despre expresionism, socotind drept abuzivă caracterizarea stilului epocii, «prin tendinţa spre abso-

lut, tipic, anonimat, adică de expresionism». în *Istoria literaturii române de la origini plnă în prezent* a lui G. Călinescu există aceeaşi atitudine reticentă faţă de expresionism şi, chiar dacă referinţele sínt mai dese decit la Lovinescu, ele nu accentuează un «val», ba chiar mai mult, în cazul lui Blaga, expresionismul e socotit drept un cusur al dramaturgiei. Nici cursul de poezie *Principii de estetică* (1938), unde există prelegeri despre dadaism, futurism, suprarealism şi ermetism, nu se referă deloc la expresionism, absenţă edificatoare pentru convingerile criticului, împărtăşite şi de alte opţiuni de prim plan ale epocii. Eclipsele acestea depăşesc cadrul strict interbelic al receptării, exlstînd o .ueipe a reticenţei faţă de expresionism, omologat la noj mai ales prin ecourile din plastică.

Dinamica presei româneşti interbelice dezminte această aparentă placiditate, eclipsînd pînă la urmă conser

vatorismul ce se ascunde în spatele unui modernism, mai mult sau mai puţin afişat de marile voci ale criticii. încă o dală se confirmă icleea că artiştii şi uneori
înregistrează primii mutaţiile estetice, fiind mediatorii cei mai febrili ai noului, galvanizatorii lui, un soi de Her- meşi ai ideilor

scriitori de plan secund ai istoriei literare sínt cei CP
de ultimă oră. Conştiinţa critică şi creatoare de ofensivă, iar nu expectativ-defensivă, consacră pulsiunile unor curente înregistrate abia după maree succesive de criticul şi istoricul literar, atras de repaosul de dinainte şi de după «tulburarea apelor». Revistele, în schimb, reflectă mai mult decît orice istorie literara acest vertij al mutaţiilor şi campaniilor estetice.

Din *Istoria...* lui G. Călinescu aflăm ceva despre expresionismul lui M. Săulescu din *Săptămâna luminată* (1913), de «pictura simplificată, viu policromă, mai mult expresionistă decît impresionistă...» a lui Adrian Meniu, de amestecul de neoromantism, neoclasicism şi chiar de expresionism din poezia lui Al. PhPippide, do contactul cu modernismul german vizibil la Aron Cotruş sau de posibila apropiere ce se poate face între I-I. Bon- ciu şi scriitorul german de tip Werfel. £ică răsfoim însă *Cronica* pe care o conducea Tudor Arghezi, ne izbesc mai întîi grafica publicaţiei şi acea violenţă a liniei din desenele lui Şirato. în revista *Ostland,* ce se tipărea în 1919 la Sibiu, apar frecvent reproduceri după picturile sasului Hans Eder, valorificînd o evidentă viziune expresionistă, cînd nu trimit direct la portretele lui Kokoschka, precum *Der Sterbende.* În *Ostland,* altfel destul de conservatoare, e publicat un articol al berli- nezului Ernst Lissauer despre Hans Eder care vorbeşte despre «nemaicunoscuta putere (mit unerhörter Kraft) cu care ţîşnesc flăcări din aceste tablouri». Cuvintui «ardoare» (Inbrust), des folosit de expresionişti, e prezent în acelaşi articol unde «genealogia» lui Eder e găsită în Johannes aus der Apocalypse, Dürer, Munch şi Franz Marc. Grafica Cretei Czaki-Copony, xilogravurile şi linoleumurile lui Mattis Teutsch, alături de coperţile şi ilustraţiile făcute după desenele lui Eder din revista-*Das Ziel* vădesc un stil categoric expresionist. Manifestele acestor reviste, precum şi cele ti

Scanned with OKEN Scanner

părite în *Nerv* şi *Das Licht* sînt redactate într-un limbaj expresionist, abrupt, sincopat, frenetic, plin de majuscule şi semne de exclamaţie, în 1920 apare la Braşov *Frühling* ce cuprinde în nişte caiete de poezie şi proză, texte aflate sub semnul activismului, folosit în accepţia pe care i-au dat-o Kurt Hiller, Ludwig Rubiner, Hein- rich Mann, Franz Pfemfert, Ernst Bloch, Kurt Pinthus, Alfred Wolfenstein, Gustav Landauer. *Frühling* reflectă tendinţe promovate în *Die Aktion* (1911—1932), unele dintre ele circumscrise şi în formula «Omului Nou» *(Dcr .Neue Mcnsch)* pe care o vom întîlni şi în programul grupului Criterion.

În 1924 apare la Sibiu *KUngsor,* cea mai importantă publicaţie din Ardeal, înrudită cu cercul *Dcr Brcnncn* din Insbruck. Aici au colaborat Theodor Daubler, Iwan Goli, Alfred Henschke, René Schickele şi tot aici s-a scris despre Alfred Wolfenstein, Alfred Doblin, Georg Kaiser, Franz Kafka, Ernst Tôlier, tipărîndu-se şi primul studiu despre influenţa lui Rimbaud asupra lui Trakl. Primul număr din *KUngsor* se deschidea cu un text al lui Heinrich Zillich, intitulat *Autruhr (Tumult),* alt cuvînt nelipsit din manifestele expresioniste.

I-îans Eder şi Mattis Teutsch au expus şi la Bucureşti. Revista *Gîndiroa* a reprodus în trei numere consecutive din 1923 tablouri ale lui Hans Eder, însoţite de un comentariu elogios. Despre Ilans Eder va scrie uu numai Oskar Walter Cisek, ci şi Blaga, care-i coiy sacră un portret în numărul 379 din *Cuvlntul,* text reprodus în *Ferestre colorate* (1926) şi ulterior în *Zări şi etape* (1968). Răsfoind *Glndirea,* descoperim reproduceri după pînzele lui Konnereth, Kimm ori Czaki-Copony, pictori saşi ce deschiseseră expoziţii patronate de revista *Das ZieL* Mattis Teutsch e prezent în paginile *Contimporanului,* organul constructivismului românesc, fiind apreciat nu numai în cercurile avangardiste de la noi. Viziunea abstractă şi geometrică a gravurilor sale în lemn ori a linoleumurilor e regăsibilă în sintaxa imaginară a unor poeme ce trăiesc, astfel, în- tr-o revelatoare proximitate şi afinitate pe aceeaşi pagină de revistă. *Glndirea, Cugetul românesc, Universul literar, România literara a* lui Rebreanu cuprind tot so-

Scanned with OKEN Scanner

iul de recenzii, articole, note, traduceri şi informaţii interesând mişcarea expresionistă. Oskar Walter Cisek e un remarcabil mediator în acest sens. începînd din 1919. apare săptaniinalul *Idcca europeană,* ce tipăreşte pe prima pagină un desen, comentat în cuprinsul revistei de Ştefan Neniţescu. Asemenea lecţii vii de plastică şi cultură îi vor prezenta cititorilor pe Alfred Kubin, Franz Marc, Pechstein, Nolde şi Masereel. Cronicile plastice ale altor reviste se referă amplu la Barlach, Klee, Kokoschka, Kandinsky. Pictura şi grafica românească trăiesc un moment expresionist incontestabil. O. Han, co- mentind în 1921 expoziţia Iser .într-un număr din *Gin- direa,* subliniază expresionismul acesteia. Despre expresionism putem vorbi şi la Marcel lancu sau M. H. Maxy, chiar dacă *Rampa* (numărul 2160 din 1925) indică într-o *Convorbire cu pictorul şi arhitectul Marcel lancu,* caracterul tranzitoriu al unei opere «îndelung mistuită în focul zilelor şi nopţilor sălbatice, revoluţie prin expresionism spre abstracţie» (s.n.). Tot în *Rampa* (numărul 2157 din 1925), găsim o convorbire cu pictorul M. H. Maxy, simptomatică pentru cel ce vrea să cunoască şi rezervele faţă de expresionism ale plasticie- nilor de oriunde. Expresionismul e privit ca o «cercetare literară», ca «un romantism modern îmbîcsit de extaze momentane în care pictura joacă un rol inferior», dar atitudinea faţă de el e una de asumare : «Creem, pic- tînd, organisme vitale, sub imboldul situaţiilor inspiratoare. Frica, bucuria, nebunia, grozavul, grotescul, extazul sînt elemente preponderente la baza tablourilor noastre...» în care intensitatea e «elementul de preţ». Cuvintele lui M. H. Maxy ar putea fi rostite de oricare din marii expresionişti. El a expus de altfel şi la Berlin, sub egida grupului *Sturm* şi cu sprijinul nemijlocit al lui Herwarth Walden. În 1924, Eugen Filotti rosteşte o conferinţă despre expresionismul lui Brâncuşi, prilejuită de vernisajul primei expoziţii internaţionale de arta nouă deschisă la Bucureşti. Şi Blaga în *Noul Stil, Reţele unui veac* (ed. Librăriei Diecezane, Arad, 1925) reprodus în *Zări şi etape* îl va apropia pe Brâncuşi de Barlach, Archipenko şi Belling. O fază expresionistă cunoaşte şi Victor Brauner, Mai puţin cercetată este influenţa pe care ei sau Brâncuşi au avut-o asupra literaturii române în catalizarea acelui «extaz abstract» de care vorbea Blaga, în iminenţa unei depersonalizări ce modelează suflete chinuite de o panică apocaliptică, în descărnarea unor fiinţe ce vegetează, în acel primitivism hiperrafinat.

Exista, do altfel, în apropierea românilor de expresionism aceeaşi tensiune a căutării şi găsirii de sine, reflectînd o dinamică a creaţiei, a smulgerii de sub tutela oricărei înserieri

C-tLa £17 coala 19

O Scanned with OKEN Scanne

nivelatoare. Căci, precum accentua Cocteau, interesează minorităţile şi individualităţile în artă, iar nu majorităţile.

Tudox Vianu se arată a fi cu mult mai receptiv faţă de expresionism decît Lovinescu sau Călinescu. El depăşeşte nivelul curiozităţii şi al adeziunii, propunîn- du-ne un spaţiu profund nuanţat al reflexivităţii. în volumul *Fragmente moderne* (1925) există o ampla meditaţie estetică : *Expresionismul.* Tot lui Vianu îi datorăm o *Notă despre litograiia lui Munch, Camera mortuara* şi un studiu intitulat *Note asupra cubismului* care analizează acea lucrare fundamentală pentru istoria artei moderne *Abstracţie şi intropatie (Abstraktion und Einfühlung)* a lui Worringer. Tudor Vianu depăşeşte cadrul minor al înţelegerii expresionismului, dovedin- du-se poate conştiinţa critică şi estetică cea mai autorizată în înţelegerea poziţiei centrale pe care şi-a cîş- tigat-o curentul nu numai în Germania, ci «în cultura idealistă a timpului»[1']. „Astăzi, în Germania nu numai pictura şi sculptura – cu Oskar Kokoschka, Kandinsky, Emil Nolde, Franz Marc, Pechstein, Lehnbruck, Barlach ş.a. – au devenit expresioniste, dar şi muzica, teatrul şi poezia urmează aceeaşi cale. E o mişcare generală şi amplă. Şi, desigur, una din manifestările cele mai însemnate în cultura idealistă a timpului...“

În anul 1921 avea să se creeze grupul «Poesis» în jurul lui Ion Marin Sadoveanu. El îşi propunea să declanşeze o înnoire radicală a vieţii teatrale şi, nu în- tîmplător, primele conferinţe sînt consacrate mişcării expresioniste. Eugen Filotti va vorbi despre Wedekind, iar Ion Sîn-Georgiu despre Georg Kaiser şi Hasenclever. A. Dominic, care ţinuse o expunere despre Strindberg şi care fusese la Berlin unde i se reprezentase în 1922 o piesă de coloratură strindbergiană – *Sonata umbrelor* (1922), la *Neues Theater am Zoo,* a tipărit în *Gîndirea* nr. 2/1922, un articol plin de interesante sugestii cu titlul *Germania intelectuală de* as- *tăzL*

Ion Sân-Georgiu căruia îi datorăm şi un amplu studiu despre *Lirica germană contemporană,* tipărit în 1927, a publicat în *Adevărul literar şi artistic* mai multe articole despre *Expresionismul dramatic,* reluate în *Cercetări critice,* voi. I, scos în 1932 la editura «Cultura neamului românesc». Informaţia germanistului Ion Sân- Georgiu e vastă, bazîndu-se pe lucrările lui Manfred Schneider *(Der Expressionismus im Drama),* Bernhard Diebold *(Anarchie und Drama),* Kasimir Edschmid *(Über den Expressionismus în der Literatur und die neue Dichtung),* ultimul nume des invocat şi în publicistica lui Emil Botta, H. Heiss *(Von Naturalismus zum Expressionismus),*

Ernst Michel *(Der Weg zum Mythos)* şi M. Freyhan *(Das deutsche Drama der Gegenwart).*

Şi în revista *Contimporanul* aflăm trimiteri importante la teatrul german al vremii. Un text manifest al lui Friedrich Sternhai e însoţit de o notă a lui Felix Aderca, susţinător fervent al necesităţii de a depăşi o univocă atenţie acordată culturii franceze, idee promovată ulterior şi de generaţia Criterion. Aderca va scrie în *Contimporanul* despre Fritz von Unruh, în *Mişcarea literară* despre Georg Kaiser, în *Rampa* despre Franz Wedekind („Ne întoarcem faţa către adevărata noastră zare şi strigăm FRANZ WEDEKIND") şi despre *Teatrul abstract, adeyăratul teatru abstract.*

În această emulaţie a discuţiilor provocate de expresionism, nu trebuie omisă contribuţia lui Mihai Ralea, tipărită de *Viaţa Românească,* revistă ostilă mai degrabă modernismelor. *Scrisoare din Germania* defineşte pertinent tendinţele literaturii expresioniste, pornind de la deosebirea între *impresie* şi *expresie* şi stabilind tentaţia integralistă, ca procedeu expresionist, în opoziţie cu atomismul şi asociaţionismul specific altor tendinţe artistice. *Rampa,* publicaţie teatrală românească, bucu- rîndu-se de o justificată audienţă, face o reclamă neobosita ciclului de conferinţe inaugurat de grupul «Poesfs», tipăreşte traducerile lui H. Bonciu, *Sonetele către Lud* ale lui Wildgans, discutînd mereu creaţia lui Wedokind, Hasenclever, Toii sau Kaiser. Tot II. Bonciu traduce penlrujiampa versuri din poezia modernă germana şi austriacă, prezentînd nume mai puţin cunoscute. un Ericb Mühsam, un Richard Schaukel, un Alfons- Petzold.

Poezia şi proza germană expresionistă se află în centrul atenţiei publicaţiilor româneşti, dovadă frecventele comentarii pe marginea scrierilor lui Heinrich Mann, Kafka, Max Brod, Doblin, Edschmid, Leonhard Frank. În *Universul literar,* Oskar Walter Cisek se ocupă de *«Cartea germana».*

O situaţie privilegiată cunoaşte poezia germană, lirica expresionistă fiind tradusă masiv în revistele româneşti. Contribuţia cea mai deosebită în promovarea liricii germane o are revista *Cugetul românesc,* unde- Oskar Walter Cisek tipăreşte numeroase portrete ale- poeţilor germani, însoţite de traduceri din opera acestora realizate în colaborare cu Ion Pillât. Aici apar Trakl, Iwan Goli, Else Lasker-Schüller, Theodor Dăubler (prieten bun al lui Oskar Walter Cisek).

Despre' lucrarea lui Ion Sân-Georgiu consacrată *Liricii germane contemporane* am mai vorbit. Împărţită în şase capitole, ea prezintă numeroşi scriitori citiţi în original ; Max Marthel, Johannes Becher, Gottfried Benn, Theodor Dăubler,

Alfred Ehrenstein, Iwan Goli,. Walter Hasenclever, Max Hermann-Neise, Georg Heym, Kurt Heynicke, Jacob von Hoddis, Wilhelm Klemm, Else Lasker-Schüller, Rudolf Leonhard, Heinrich Lersch, Alfred Lichtenstein, Kurt Liebmann, Ernst Lissauer, Ernst Wilhelm Lotz, Karl Otten, Rudolf Paulsen, Alfons Petzold, Ludwig Rubiner, Wilhelm Ruge, René Schickele, Lothar Schreyer, Ernst Stadler, Léo Sternberg, August Stramm, Georg Trakl. Armin Wagner, Anton Wildgans, Alfred Wolfenstein şi Paul Zech.

„Expresionismul s-a înfăţişat ca o mişcare extrem de-deschisă" la noi, impunîndu-se ca un fenomen de *pscudomortoză* (după Ov. S. Crohmălniceanu). adică ^încorporat în alte tendinţe mai manifeste», trăind o viaţă subterana, de unde şi slabul ecou înregistrat în critica şi istoria noastre literarii. Exegezei noastră a rămas tributara, clin acest punct de vedere, unui «orizont al aşteptării», lipsit nejustificat do turbionul «noilor expresionişti». Pe urmele unor Van Gogh, Ensor, Nolde sau Edward Munch, ale expresionismului plastic din dramaturgie şi cinematografie, poezia Iui Blaga, Adrian Maniu, Bacovia, Al. Philippide, Aron Cotruş, Ion Vinea, B. Fundoianu sau Emil Botta şi-a zămislit noile viziuni din acea *Menschheitsdämmerung,* însemnind deopotrivă crepuscul şi aurora a umanităţii. Căci *Menschheitsdăm- nicrung* nu e doar titlul celei mai importante antologii de poezie expresionistă editată-în 1919 de Kurt Pinthus şi reeditată ca atare după patru decenii, în 1959. A devenit emblema unui stil şi deviza unei stări de spirit.

NOTE

[1] Mircea Eliade, *Fragments d'un journal.* II, 1970—1978, traduit du roumain par C. Grigorescu, Gallimard, Paris, p. 15.

- Emil Botta, *Càiâtorle în eût oral cure a t reçut,* în *Scrierî 3, ce', ait.,* p. 292.

SIMULACRUL ALTERITĂŢII

Într-o lucrare consacrată expresionismului literar, Walter H. Sokel [1] arată cum a procedat Georg Trakl cînd şi-a refăcut poeziile scrise într-o primă perioadă de creaţie. Revizuirile interesau, în primul rînd, *etil liric,* care purta în varianta remaniată tot soiul de *măşti metaforice,* numindu-se „străinul" *(dor l'remdling),* „un putrezit" *(cin Verwestes),* „un defunct" *(cin Erstorbenes)*^ „ucigaşul" *(der Morder).* Această schimbare atrăgea după sine, firește, un fel de impersonalizare, Ocultarea perso-

nalităţii, prin trecerea rostirii de la persoana întii la persoana a treia, nu desfiinţa defel subiectivitatea, ci crea, în jurul absenţei ei, acel halou pe care îl produce orice eclipsă de soare, cînd astrul cvasidispărut, acoperit, sau mascat de alt corp ceresc, e cu alît mai prezent, în

privirile noastre obsedate să-l regăsească, înfricoşate. Măştile metaforice la care a apelat Trakl adîncesc mai întotdeauna subiectivitatea, pe o direcţie unde au creat marii artişti şi fireşte şi expresioniştii, cum observă W. H. Sokel, analizînd acest tip de *poîetică* la Kafka, Trakl, Ileyin şi alţii. Aşezarea lui Botta alături de Trakl nu se întemeiază doar pe amănuntul semnificativ că amîndoi şi-au ales mierla drept muză şi însemn heraldic, înfăţişîndu-ni-se, în repetate rînduri, în autoportrete anamorfotice străjuite de pasărea cu pene funerare şi ciocul galben care ştie să şi fluiere, nu doar să cînte, ca pentru a elibera melopeea şi tragicul prin ghi- duşie şi deriziune. Emil Botta a optat de la bun început pentru o „lirică a rolurilor" (W. Scherer) bazată pe a- ceaslă mascare a eului ce se încredinţează lumii sub semnul travestiului, al ambiguităţii. Exploatînd pînă la ultimele consecinţe *simulacrul alterităţii,* Emil Botta a înţeles să se folosească de „măştile metaforice", de seducţia alegoriei pentru a-şi releva mai bine identitatea. Faptul că poetul avea să se impună ulterior ca un mare actor a răsturnat perspectiva înţelegerii operei sale şi „poetica rolurilor" a fost pusă pe seama acestui jalon biografic şi profesional. Jocul cu *dramatis personae* a fost socotit prioritar într-o opţiune estetică guvernată mai degrabă de un spirit al veacului. Lectura din unghiul leatoralităţii, motivată de ecuaţia *poet-actor,* marginali- zeaza semnificaţiile profunde ale unei opere dăruită prea insistent scîndurilor scenei, înainte să i se acorde minima apartenenţă la expresionismul românesc şi universal.

La originea acestei prejudecăţi se afla o înţelegere unilaterală şi oarecum accesorie a Muşrii. Nici Trakl, nici Kafka, nici Heym, nici Rimbaud nu au fost actori şi totuşi au înţeles să-şi *amplifice subiectivitatea* şi ᶜbîªL Şi-o *autentifice*... cu ajutorul unor măşti, chipuri secunde pe care adevărul artistic le împrumută alterităţii pentru a privi mai ădînc în sine. Masca reabilitează *sensul alegoric*~ acel adevăr ascuns sub o frumoasă minciună la care s-a referit şi Dante («e una veritad ascosa sotto bella menzogna»), cu mult îna- – întea lui Cocteau, şi cu o mai profundă înţelegere a

lucrurilor. Masca nu s-a născut abia în teatru şi este mult mai „bălrîna" docil el. Ea reprezintă „însuşi misterul condiţiei umane", cum defineşte Mircea Eliade „misterul măştii" [2] ceea ce identifică teatrafitatea şi cu un mod de a-ţi asuma umanitatea. Strategia rolurilor din poezia lui Emil Botta e mai întîi o opţiune a Textului scris şi devansează ca atare „rolurile" ce vor fi interpretate de actorul Emil Botta. Se pot circumscrie puţine confluenţe între rolurile imaginate în poezie şi cele jucate pe scenă. „Hamletismul sublimo-grotesc" remarcat de Călinescu la Botta nu s-a actualizat niciodată pe scenă, unde actorul Emil Botta n-a avut şansa să-l interpreteze pe înneguratul prinţ al Danemarcei...

Volumul de debut al lui Botta, de fapt întreaga lui poezie se cer aşezate mai tranşant şi într-o altă constelaţie de afinităţi elective. Trimiterile Ia Corbière, Laforgue, Léon Paul Fargue, Supervielle, Max Jacob, Baudelaire, Cocteau nu acoperă decît parţial orizontul de aşteptare sub care s-au scris aceste poeme. Există în ele o evidentă ardoare expresionistă. Fiinţele, obiectele şi abstracţiile invocate, himerele apostrofate de poet ne sugerează certe relaţii ale viziunii cu *Strigatul* şi *Camera mortuara,* vestitele pînze ale lui M^unch, căruia Botta i-a dedicat acel „autograf" liric *Pe o gravură de Munch* din volumul Pe-o *gură de rai.*

În Strigătul, Munch[3] a descoperit un stil pe care-I va relua în *Madona,* pictată în 1894—1895, aflată la Hamburg. Esenţială este mişcarea culorii, tot astfel cum la Botta esenţiale sînt *mişcarea viziunii,* dinamismul torsionat, convulsiv al atîtor epifanii lirice. E o Madona stranie, o femeie cu pieptul gol, cu faţa îndurerată, data pe spate, cu părul răspîndit pe umeri şi un cerc portocaliu ce naşte aureola de deasupra capului. Ambiguitatea domină aceasta pînza, sincretism al angelicului, idealizării şi păcatului, sinteza de pulsiuni erotice şi sacralizante. Un alt tablou al lui Munch, intitulat *Pubertatea,* ne sugerează posibile paralele cu Botta prin interogaţia anxioasă a chipului. Tema feminităţii ge

" Scanned with OKEN Scanner

nerează rezolviiri similare în tendinţa de a uni erosul şi ihanaticul. Chiar mierla din toate autoportretele lui Bolta e un personaj temut şi seducător, benefic şi distructiv, un soi de paradis şi iad personal al dialogului. Femeile din proza lui Bolta seamănă cu cele pictate de Munch [4], asemănătoare la rîndul lor cu personajele Iui Slrindberg. Valenţa lor de Madona este la Bolta parodiata, în proza, crescînd acţiunile Vampirului năstruşnic, simbolizat de Femeia-Vcveriţa. înlr-o gravură din 1894 *Harpie,* personajul jumătate feincie-jumălate pasăre, ca şi Mierla lui Bottá sau cea a lui Trakl, se înalţă peste cadavrul unui bărbat. O biografie intitulată *Floare de otravă* – „florile răului" lui Baudelaire – făcută sa ilustreze fabula *Alpha* şi *Omega,* reprezintă floarea la înălţimea tijei ca un triplu cap de femeie. Prezenţa scheletului în desenele şi gravurile înfăţişînd femei ne trimite la atîtea viziuni ale erosului şi thanatosului din poezia lui Bottá. O acuarelă din 1896—1397 intitulata *în cimitir,* unde regăsim trasaturile *Madonei,* acompaniază reprezentarea femeii de un minuscul schelet, aureolat la rîndu-i şi înarmat cu două săgeţi, atribute ale iubirii. Litografia *Atracţie I* din 1896 cu cele două siluete, una albă, alta neagra, stînd cu spatele una la alta, se adaugă seriei de exemple de la care-am putea porni într-o lectură-ecorşeu Munch-Botta, interesînd expresionismul operei celor doi. Într-o acvaforte din 1894 *Tinára fată şi Moartea,* vedem îmbrăţişarea tandră cu un schelet a trupului înflorind.

Autoportretul sub o mască de femeie din 1893 ne atrage atenţia asupra autoportretelor lui Boita sub masca mieriei. Există un poem *Aurelia* („Şi apăru mierla: micul ei craniu / era spart de lovitura mortală, / ciocu- leţul era zob – / deci adio cintece, / nimic, nimic de la mierla moartă. / Şi, deodată, izbucni plînsul mierlei, / plîns fără precedent / în toată paleta de plinsete a lumii. / Aceasta i-a fost Declaraţia[4']) ce reliefează, dincolo de biografie, un document pentru expresionismul lui Bolta. Care se autodevoră în plin patetism şi turbionare a expresiei, lăsîndu-se fisurat de ironie şi parodie. Există o mare deosebire intre Bolta şi Munch. Bolta e misogin doar în epică, iar angoasele lui în faţa femi

Scanned with OKEN Scanner

ninului sînt pozã. Muncii e vampirizat. Bolta vampiri- zează. într-o leclură-ecorşeu interesînd expresionismul lui Bolta, ar mai intra *Autoportretul în Intern* al lui Munch care poate ii pus în relaţie cu multe poeme, în- cepînd cu *Schijă pentru infernul meu.* Faptul că ne-am oprit, dintre „expresionişti", la Munch, n-a fost determinat numai de un interes manifest al lui Botta. Multe din neînţelegerile legate de Muncii sînt datorate unei etichetări ce nu-i acoperă întreaga creaţie. La Boita e invers. Multe din neînţelegerile legate de opera lui sînt datorate tocmai ignorării expresionismului ce-o caracterizează, lectură sabotată efectiv de prejudecata *lea- tralităţii,* – neînţeleasă în nici un caz ca una din pulsiu- nile esenţiale ale expresionismului. Cu ajutorul picturii expresioniste putem recupera expresionismul poeziei lui Botta. Acest mod de a picta e fundamental liric şi dramatic. Poartă o tensiune exacerbată. Primează emoţiile umane, dramatismul condiţiei umane, măştile neavind decît rolul de a reprezenta durerile şi angoasele cu o iorţă expresivă singulară. „Pictură a tristeţii, a nefericirii şi a spaimei ce mistuie umanitatea, expresionismul plastic este, înainte de toate, un teatru în care atenţia se îndreaptă asupra a ceea ce personajele au să ne comunice" [5]. în fine chiar ideea noastră despre ce este expresionismul e labilă, supusă controverselor. Cînd s-a prezentat la Muzeul naţional de arta modernă din Paris *Expresionismul european,* în 1970, expoziţia organizată de Haus der Kunst de la München i-a surprins pe vizitatorii deconcertaţi să descopere pînze care nu corespundeau în nici un fel noţiunii lor de expresionism, de exemplu pinzeie abstracte ale lui Kandinsky, operele lui Klee, ale lui Macke, Gauguin (ca precursor), ale lui Mondrian sau .Pascin, Tot aşa a deconcertat şi expoziţia *Edvard Munch,* venită în 1974 la Paris tot de la München.

În lucrarea lui Ov, S, Crohmalniceanu, *Literatura română şi expresionismul,* Emil Botta [nu] ^O^reză, deşi este unul dintre cei mai îndreptăţiţi scriitori romani să primească această etichetă. O lectură ecorşeu Blaga-

Botta va demonstra, poate, că Bolta este mai expresionist ca poet decît autorul *Poemelor luminii,* marcat de vortexul vizionar mai degrabă în teatru.

Deocamdată, expresionismul lui Botta e recuperabil poate mai uşor prin pictură : Ensor, Van Gogh, Munch...

înainte de a reciti poeziile lui Botta, să privim deci atent *Strigatul,* litografia din 1895 a lui Munch şi uleiul din 1893 cu acelaşi' titlu, aflat la Galeria Naţională din Oslo. Munch a descris geneza acestui tablou : „Mergeam pe drum împreună cu doi prieteni – soarele era îa apus, cerul devenise de un roşu de sînge – melancolia mă invada ca un suflu. M-am oprit, m-am sprijinit de balustradă, mort de oboseală – deasupra oraşului şi a fiordului aproape de un albastru-negru pluteau nori ca de sînge şi limbi de foc; prietenii mei îşi continuará drumul. Eu am rămas pe loc tremurînd de angoasă. Mi se părea că aud strigătul imens, infinit al naturii." Chiar separarea de prietenii lui, a căror siluetă se vede în fundal, accentuează sentimentul de singurătate în care se îneacă omul angoasat pentru n se adinei şi mai mult în starea-î depresivă[6]. Acelaşi elan expresionist defineşte oamenii şi peisajele. Locul central e ocupat de gura deschisă a personajului din prim plan ce-şi ţine capul în mîini.

Liniile sinuoase. Totul e un vertij. Să privim peisajele Iui Van Gogh, veritabilul delir pictural al pînzelor din ultimii ani de viaţă, pînzele din anii 1889 şi 1890 cu cerul lor turbionar, cu arborii în convulsie : *Les Champs de blé aux corbeaux, La Nuit étoilée, Les Oliviers.* Să privim *Catedrala* lui James Ensor, uriaşele ei ziduri jupuite şi desfigurarea lor în grimasele mulţimii de chipuri ce-o înconjoară, ziduri în mijlocul unei mul-ţimi de stele funerare şi de obraze carnavaleşti. Imagini : *Profetul* lui Emil Nolde din 1912, acvaforte ; *Intrarea lui Christos în Bruxelles* a lui Ensor, *Luxury I* a lui Matisse, *Autoportretul* lui Robert Delaunay, *Christul galben* al lui Paul Gauguin din 1889; *Le Boniment* al lui Kees van Dongen.

Să privim cu atenţie lucrările lui Van Dongen[1], *Autoportretul* din 1905—1906, *Clownul* din 1905—1907 sau cel din 1906 dominat de roşu şi portocaliu evocîn- du-ne brusc versurile din poemul *A VII-a indulgenţa* („Terorile mele, fiţi mai blajine / cu arlechinul speriat de moarte. / Fluturaţi peste visarea lui ciufulită / mîi- nile oglinzilor alintate."), *Femeia latală* din 1905 sau *Dansatoarea roşie* din 1907,

Scanned with OKEN Scanne

acuarelele sau desenele-a- cuarelă, *Ieşirea de la Operă* şi *Domino,* uleiurile Femeile *pe balustradă* din 1911, *Le Promenoir des Folies-Bergère, Le Moulin de la Galette, La Parade* (encre de Chine şi acuarelă), *Dansatoarele* din 1906, *La Femme Lippue, Cele două pariziene* sau *Cărarea virtuţii, Colombes* din 1920—1927, croquis-urile ■«-«Etude de femme», *Portretul de iemeie* din 1920, *Eu şi femeia,* uleiul remarcabil din 1917 sau *Chietudinea* din 1918, în fine *Le Nightclub. Le Chanteur Johnny Hudgins* din 1929.

Să ne oprim mai mult lingă *Vederea din Toledo* al lui El Greco, peisajul ireal şi dramatizat, teribila furtună ameninţătoare.

Giotto, autoportretele lui Rembrandt, Goya şi Delacroix, Grtinewald, Hogarth, Bosch, Brueghel şi cele şaizeci şi patru de imagini color din cartea lui Bernard Denvir *Fauvism and Expressionism* din care selectăm cîteva nume : Derain, Picasso, Vlaminck, Rouault, Dufy, Munch, Ensor, de Smet, Constant Permeke, Ernst Ludwig Kirchner, Rottluff, Max Pechstein, Max Ernst, Francis Bacon.

Un tablou al lui Emil Nolde, *Du café,* aflat la muzeul Folkwang din Essen, ne evocă scene din *Trintorul* şi viziuni din *întunecatul April. Cocoşul* lui Cha'm Sou- tine ne trimite la *Cocoşul şi Arlechinul* lui Cocleau. *Logodnica,* o pînză pictata aproximativ în 1922, ne sugerează femeile din prozele lui Bolta. Unele poeme ne amintesc de apocalipselc lui Diirer, reintegrate de expresionism într-un soi de cataractă vizionară. Aflăm în poeziile lui Emil Bolta un primitivism superrafinat care amestecă groaza şi extazul, grotescul şi tandreţea, sarcasmul şi inocenţa. Nu poate fi vorba în poeme ca *Natura şi poetul, Aedificabo el destruam, Praznic, Monos, Jaf, Apoteoza, Vedeniile pădurarului, Acel «eu însumi», Mireasa Carpena, Aventura I* şi *II, Epithalam, Nirvana, Prea multă lumină, Leviathan, Schiţă pentru infernul meu, Alb şi negru, A VH-a indulgenţă, Totul în juru-mi, Muza tragică, Seraphita, Fericirile, La moartea lui Paul Popescu, Nefiinţei, Toamnă, Trimisul* („O, prefăcutul cocon, coturnii şi masca de histrion."), *Spaimă, Morgana, Cetele, Transilvania, 1940,* ... şi am putea-cita încă o sută de titluri, doar de lecţia

lirismului francez şi german romantic şi postromantic sau de ultimele infuzii ale simbolismului. Născut în 1911, Emil Botta e contemporan cu agitaţia creată în jurul expresionismului. Experienţele unor Kokoschka, Emil Nolde, Franz Marc, Kandinsky, Pechstein, Barlach, Lembruch, Wede- kind nu îi erau străine, ca să nu mai amintim de cele ale lui Joyce, Edschniid ori Fritz Lang (ultimul în cinematografie).

S-ar putea stabili afinităţi cu poezia lui Trakl sau cu erotismul din lirica scrisă de Else Lasker-Schüler, de care nu pare a fi străin *Erotocritul* invocat de un poem al lui Botta. Van Gogh se vede clar în „arborii în delir" din poemul *Natura şi poetul.* Erotismul cosmic, suprasensibilitatea anarhică şi maladivă, orchestraţiile sinuoase care amplifică emoţia pînă la explozie, dinamismul dionisiac amintesc demersuri asemănătoare din opera, expresioniştilor: I. Goll, G. Heym, W. Hasen- clever şi Gottfried Benn. Răsună în poezia lui Botta cu-vinte care au însoţit mişcarea expresionistă precum

'clocot, fierbere, tumult, revărsare. Nu este pseudonimul *Tumulti* pe care şi-l ia poetul un soi de recunoaştere alintată a propensiunilor expresioniste? Alintata şi autoironică. Mişcarea orientată spre expresie, gestua- litatea centrată pe expresie sînt tipice pentru felul de a vedea şi a scrie al lui Bolta. Expresia este esenţialul, nefiind doar *ornament* şi *comportament,* cît mai ales ceea ce francezii numesc *emportement,* luare cu sine şi smulgere, transmutare rapidă, violentă. Despre moarte se spune că ne ia cu sine, dueîndu-ne pe altă tărîm. Această dezrădăcinare prin expresie, această transbordare şi părăsire a unui *aici* pentru un *dincolo* sînt atributele expresionismului care cucereşte spaţiu pentru un •contur dezmărginit, este muşcător în viziunile sale, are cîştig de cauză, e violent, antrenează cu forţă, împinge, triumfă, învinge. Expresionismul este scriitura ce prevalează, izbucneşte, ţîşneşte. Expresia fulminantă ce se :monteaza pe sine, lăsîndu-se cuprinsă de patimă, de vertijul paroxismelor. Expresionismul, s-a spus, este e- mergie expresivă. Relevarea expresionismului din poezia lui Botta trebuie făcută în afara oricărui partizanat al lecturii. Şi nu aşa cum s-a întîmplat cu acele opere care au fost numite astfel (nefiind expresioniste şi avînd doar o anume atracţie pentru violenţă) într-o nediferenţiere ce a caracterizat şi expoziţia din 1911 de la Berlin, unde se prezentau ca opere expresioniste tablouri ale cubiştilor şi fauvilor. În 1914 a apărut prima monografie dedicată curentului. Imediat au devenit frecvente apropierile între literatură şi artele plastice. Max Brod a subliniat înrudirea dintre proza lui Kafka şi pictura expresionistă. Botta a scris despre. *Cabinetul doctorului Caligari* ce a inaugurat în 1919 cinematograful expresionist. Dacă ne gîndim la publicistica lui cinematografică, e de subliniat interesul lui Botta pentru filmul expresionist. El se referă la pelicule celebre, la regizori, scenografi şi actori, impuşi de expresionismul cinematografic ori dramatic, care au marcat producţia anilor '20 şi '30, cum observa G. Sadoul, ca o „metaforă deformantă brodind pe marginea destinului Germaniei la începuturile Republicii de la Weimar".

Botta a scris mereu şi o poezie explozivă prin viziune, printr-un soi de dezvoltare tentaculară a gestua- lîtăţii lirice. E acea poezie explozivă de care-şi aduce aminte Robert Muşii că se scria cînd a plecat în război, lirism „ce amesteca bucăţi de carne în sentiment şi gînduri filosofice", numindu-se deja expresionism la sfîrşitul primei conflagraţii mondiale.

Stilul vaticinar, ocara, stihialul, atracţia pentru misterele

Scanned with OKEN Scanner

păgîne, vorticismul şi obsedantele viziuni apocaliptice din poezia şi dramaturgia expresionistă traversează viziunile lirismului, de la *întunecatul April* pînă la *Un dor fără saţiu.* Emil Botta nu a trecut indiferent pe lingă această tulburare pe care a declanşat-o expresionismul. Istorisirile din *Trlntorul* nu pot ii citite numai din perspectiva lui Poe sau a fantasticului funambulesc, ce luminează numai o anume parte din plinătatea operei lui Botta. Expresionismul din ele e un soi de sintezism epic, de sincretism al scriiturii ce se lasă purtată, smulsă. Să ne amintim că esteticianul Worrin- ger îi califica într-un număr din *Sturm.* pe francezi „sin- tezişti şi expresionişti". Eticheta de expresionism a fost sinonimă cu aceea de artă modernă nu doar pentru Reiche, directorul lui *Sonderbund.*

Botta nu trebuie apropiat de expresionism doar pe considerentul artei moderne ce-i modelează lirismul. Nici pentru excesul emoţional, care nu poate ii atribuit doar expresioniştilor. Pentru că imaginea, în ceea ce am omologat ca expresionism, este mai mult sau mai puţin violentă, bulversantă sau controlată, stridentă sau armonică, patetică sau conţinută pînă la muţenie (strigătul – *der Schrei* – îşi are un complement în muţenia expresionistă). Există explozie şi implozie, deformarea cea mai curajoasă şi organizarea cea mai cuminte. Scandal şi dinamism (mai ales la germani), o asprime a grafismului, o violenţă a tonurilor şi un mod de a fraza. Dar, fiind vorba de accentuarea expresiei, e limpede că tocmai în expresionism e rebarbativă aducerea creatorilor la un numitor comun. Din punct de vedere tehnic, în plastică ne surprind irealismul culorii şi ponderea pe care-o au anamorfozele, metamorfozele şi deformările.

Există în poezia lui Bolta o linie *JugendstUl,* acea atracţie pentru şcrpuire, pentru calea *serpentinata* a viziunii.

Norvegianul Edvard Munch e socotit cea mai perfectă încarnare a expresionismului, aşa că interesul pe care i-l acordă Botta mărturiseşte, pe iîngă o afinitate, şi o vecinătate stilistică. Temele lui Munch – moartea, iubirea, angoasa, palpitul şi fiorul existenţial – sînt şi temele sale.

Pînze precum *Muzică militară pe strada Karl Johan, Seara pe strada Karl Johan,* din 1889, *Sărutul* (în toate variantele), *Clar de lună* (1893), dar mai ales *Angoasă* (1894), *Strigătul* (1893), *Madona* (1894), *Gelozia* (1895) *Cenuşă* (1894), *Păcatul (Nud cu plete roşii), Dansul vieţii* (1899—1900), *Omega şi ursul* (litografie), *Femei pe plajă* (1898), *Cele trei virste ale femeii* (1902) ne sugerează multiple comparaţii cu poezia lui Botta.

Botta nu are însă nimic din strigătele literaturii lui Werfel, din acel didacticism ce se afirmă în detrimentul poeziei în volumele acestuia *Wir sind* (1913), *Einander* (1915), *Der Gerichtstag* (1919), din care pare să fi rezistat doar poemul *Lächeln, Atmen, Schreiten (A ride, a respira, a merge).* Tentaţiile lui Botta, în care domină cromatismul şi bogăţia plastică dezvoltate de tema ispitirii pţnă la Flaubert – din nou Botta se întîlneşte cu Flaubert – au o forţă vizionară şi-o complexitate ce depăşesc dialogul dintre poet şi arhanghel din „tentaţia" lui Franz Werfel, prezent în drama *Die Versuchung* (1913). Apelul lui Botta la* antichitate / Dionysos, Erinii, Eumenide, Oedip... nu are nimic din didacticismul lui Werfel, dezvoltat în *Die Troerinnen (Troienele).* Cu atît mai puţin toate autoportretele în oglinzi şi scenografia oglinzilor nu păcătuiesc prin tonul fastidios al dramei lui Werfel *Der Spiegelmensch (Omul în oglindă)* din 1920, deşi Emil Botta este cu certitudine un Der *Spiegelmensch* al poeziei. Pentru a opune «le Moi du paraître» şi «le Moi de l'être», Werfel utilizează dublul, procedeu clasic în literatura fantastică, frecvent întîlnit de noi în poezia şi proza lui Boita. Aici ar trebui poate să spunem că lectura de orice fel, dar mai ales lec- tura-ecorşeu este o *instituire* şi permanentă relativizare *a dubiului.* Literatura care şi-a pierdut Lectura trăieşte cumplitul destin al omului ce şi-a pierdut umbra. Bolta se întîlneşte cu Werfel pe ideea realizării comediei unei tragedii, aşa cum a fost concepută piesa *Jukobowsky und dor Oberul* (1941—1942). Multe din scrierile lui Boita ne propun viziunea hibridă de *comedie a unei tragedii* suprimînd pateticul. Din Werfel putem extrage citeva teme expresioniste ce l-au interesat şi pe Botta. Scriitorul roman nu suferă însă de laxismul şi emfaza didactică a a lui Werfel. Să comparam de pilda tema fiului şi a tatălui aşa cum o reprezintă Botta şi aşa cum o tratează Werfel în *Nicht der Morder, der Ermordete ist schuldig (Nu e vinovat asasinul, ci victima)* din 1920.

,LVL T1R71U"

Citesc Gottfried Benn. Cit de diferită e invocarea siderclor la Bolta pusă alături de poemul *Kleine Star (Mica stea)* al lui Benn. Mai aproape de Botta pare să fie *Drohnug (Ameninţare).* Deşi expresionismul lui n- are nimic din ocolurile lui Botta. Laconismul lui Bolta e diferit de lapidaritatea directă, casantă a lui Benn. Poemul care mi se pare a fi un posibil ecorşeu pentru înţelegerea lui Botta este *Das späte Ich (Eul tîrziu).* Com- paratismul ce mă interesează este în fond o încercare de

„organizare a intersubiectivităţii”, în sensul în care Mikel Dufrenne definea cultura ca „organizarea intersubiectivităţii”. Constantin Rădulescu-Motru a scris toarte’ clar : „Cultură de împrumut nu există.“ Nici viziune de împrumut. Nici poezie, fireşte. Dacă mă gîndesc la Botta citind *Eul tîrziu* al lui Gottfried Benn, e pentru geneza răsturnată a sinelui (pe care-o dezvoltă *Das späte ich),* văzută nu dinspre aurora, ci dinspre crepusculul celor ce sínt. Acel „es ist schon spät” (e deja

tîrziu) ne.trimite la multe poeme ale declinului şi declinării abisului lăuntric. Scurtcircuitul imaginar, a- mestecai de livresc şi natură ne evocă scriitura emil- boltiană. La fel acel sentiment de final, de disoluţie, ca şi trăirea precum într-o fabulă, trăirea înlocuită cu fabula trăirii, lumea ca /hea/rum *mundi.* Citatul livresc tipic pentru Botta, avînd funcţii parodice (acel «lucru în sine» din poemul Non *grata),* îşi are un corespondent în versul dat de Benn ín franceză «moi haïssable», vers ce ne trimite la Pascal : «Le moi est haïssable... Il est injuste en soi (...) car chaque *moi* est l'ennemi et voudrait être le tyran de tous les autres» (ediţia Brunsch- vicq, VII, 434), Strofa lui Benn («Bei Rosenlctztem, da die Fabel / des Sommers langst die Flur verliess – ! moi haïssable Z noch so mănadisch analys») a fost tradusă : „Trandafirii din urmă, cînd fabula / verii de mult a pierit pe ogor ! moi haïssable ! încă menadic iscoditor". Pluta de lemurii din strofele următoare apare şi la Botta în toate acele viziuni centrate pe apocalipse şi *stuiîifora navis.* Şi plaiul de morţi, şi amintirile cumplite, şi torturile bestiale, şi «Bachanalien, Propheturen şi Barkarolen», şi sufletul disolut, dar mai ales „eul tîrziu" care explică atît de bine, cel puţin, prozele din *Trintorul.*

Expresionismul lui Botta devine de domeniul evidentei într-o lectură-ecorşeu Ensor-Botta, Toată poezia lui Botta este un autoportret cu măşti. Un tablou precum *Les Masques et ia Mort* de la muzeul din Liège, pictat în 1897, concentrează majoritatea viziunilor emilbottienc : aglomerarea de personaje şi de grimase, moartea graţioasă („moartea cu coasa roz"), compoziţia turbionară. Un alt tablou, *Masques* se *disputant un pendu* din 1891, aflat la Anvers, ne da acea senzaţie de decor, de scenografie, prezenta şi în poemele lui Bolta. Tabloul reprezintă un spînzurat ce atîrnă pe un perete încadrat simetric de două uşi din care ţîşnesc o grămadă de personaje mascate pentru a umple seîndurile scenei (?') unde zace o marioneta, ea însăşi spînzurată, lăsată neînsufleţită de două spectre. Ar trebui analizate viziunile puse de expresionism sub semnul marionetei, figură făcută să fie mişcată, – teatru în teatrul din teatrul lumii, – cu ajutorul unor fire, resorturi sau cu mina. Spînzuratul ce a luat noaptea pe umeri, dintr-un poem al lui Botta, poate fi doar marioneta trasă de firele păpuşarului ce-o mînuieşte. Imaginarul minuit, vertijul condus de firele unui spectacol de păpuşi, iată una din reprezentările condiţiei umane în expresionism. Poezia lui Botta ne oferă şi paradigma omului-marionetă. Am putea selecta un

C-da 217 coala 20

Scanned with OKEN Scanner

amplu material vizionar ce poate fi utilizat în lecturi-ecorşeu unde Fluieră-Vînt, Pierde-Vară, Trîntorul, Marele Leneş, întunecatul April, Cavalerul cu Melc de aur şi toate pseudonimele (autoportretele) lirice ar putea fi comparate cu *Burattino, Fantoccini, Dame Gigogne, Gnairon, Guignol, Polichinelle, Ko- ragoetz.* Sau, cu irozii teatrului popular autohton. Marionetele au fost găsite şi în mormintele egiptenilor. Erau cunoscute de greci şi de romani, iar Franţa le-a adoptat cu fervoare pe vremea lui Carol al IX-lea. Numite de englezi *puppet, mammet, motion, drollery*, de germani *Tokkenspiel* şi *Hampelmann*, prezenţa lor e resuscitată <de expresionism şi de existenţialism, cu directă trimitere la condiţia umană. La Botta nu doar poemul *Una* evocă marioneta. Eul liric e prezentat adesea ca o marionetă pe care şi-o dispută măştile sale. Ca în tabloul celebru al lui Ensor. Oricum, lirismul modern merită să se analizeze pe sine în ecorşeul (oglinda) acestei teme străvechi. O lectură a cărţii lui Ch. Mauguiu, *Histoire des Marionnettes en Europe depuis l'antiquité jusqu'à nos jours,* scrisă acum mai bine de-un secol, îi relevă şi azi poetului modern sau postmodern cîteva din marile iluzii şi suspiciuni legate de „comedia literaturii", de neîntreruptul spectacol de marionete ale scriiturii.

NOTE

[1] Walter H. Sokel, *Der literarische Expressionismus,* Albert Langen, Georg Müller, München, 1960.

[2] Mircea Eliade, Fragments d'un *journal, II,* 1970—1978, *ed. cil.,* p. 265.

[J] Joan Selz, *Edvard* Munch, Flammarion, Imprimé en Italie, 1974, Pallas Script Agency S.A. Naefels, Suisse, p. 29.

[4] Arve Moen, *Edvard Munch, Graphic art and paintings,* 3 vol., 1956—1958, Oslo.

[5] Jean Selz, *Edvard* Munch, ed. *cit.,* p. 6.

[6] *Idem, ibidem,* p. 8—9.

[7] Gaston Diehl, Van *Dongen,* Flammarion, Imprimé en Italie, 1968, Ufficipress S.A. Lugano.

TRIPLUL SALT PARODIC

Sau o clamoare de trompetă hoinară, fanfaronardă, săltăreaţă, asaltîndu-ne...

GERARD MANLEY HOPKINS

Pentru poet, nimic nu poate fi descris mai bine decît ceea ce se cunoaşte abia. Nu descoperi decît ceea ce nu cunoşti.

PAUL ELUARD

...bufonul în haine bălţate reapare la rampă şi, ca un predicator cu glasul hodorogit din care notele stridente nu lipsesc, anunţă ca totul a fost minciună, că incendiul era numărul realist al programului, că realitatea era fraudă, că focul a fost stins şi zdrobit în esenţa lui, în veleităţile şi intenţiile lui, încă de mult, încă înainte de a-şi fi început cuceritoarea-i carieră de foc...

EMIL BOTTA

Într-un număr din *Reporter*, apărut în mai 1935, putem citi un articol despre Laforgue semnat de Léon Paul Fargue [1]. Ambele nume au fost invocate în exegeza operei lui Bolta, interesată de stabilirea unor „amintiri literare, reminiscenţe, ecouri de lectură" (Mihail Sébastian) şi afinităţi, pe direcţia jongleriei verbale, a jocului şăgalnic, de Pierrot, cu moartea. Referindu-se la „gustul autoironie'[1] şi „glumele grave", la o „oarecare dispoziţie pentru macabru de îndepărtată derivaţie baudelairiană", Vladimir Streinu îi cita pe Corbière, Apollinaire, Salmon şi Max Jacob, operînd un compa-

ratism dezinvolt, cu intuiţii sigure. Numeroase din caracterizările făcute de Léon Paul Fargue, pe marginea operei lui Jules Laforgue, par să-l definească şi pe Emil Botta, pe o direcţie a lirismului fantezistă şi cabotina, mai pronunţată în volumul de debut, mai cu seama în poeziile ce vor fi eliminate, cînd se va reedita *întunecatul April,* multe dintre ele amendate şi de G. Căli- nescu pentru „antropomorfismul (umorismul)" lor ce „presupune o neîncredere în momentul liric.*'[2] în micul său eseu despre Laforgue, „marele norocos al Apocalipsului" e citit prin grila tuturor acestor Pierrot ai morţii, dintre care cel mai de seamă pare a fi chiar luna, luna atroce, după cum o vedea Rimbaud («Toute lune est atroce et tout soleil amer») „această lună, a- ceasta moarte", astru cu obrazul de var, luna halucinantă, albă de toate ameninţările, roşie de atîtea carnagii («toute blanche de menaces, toute rouge de carnages»), E important accentul pus pe inspiraţia adevărată, veridică, din volumul *Les Fleurs de bonne volonté,* care e hrănit de o „sinceritate" nedezminţită, în ciuda permanentului recul de dislocaţii, jonglerii, disonanţe şi dezarticulări. Fargue subliniază stilul „de o vioiciune drăcească", unde „se *disimulează* (s.n.) emoţia atit de particulară a omului care visează să exprime vanitatea lucrurilor cu esenţă de echilibristică."[3] El vede în Laforgue „un *Heine-Pierrot-Ariel* (s.n.) care ştie să lucreze fără plasă într-un circ gol, murmurînd în tumult, în trecere printr-o lucire de rîs şi de lacrimi şi sfîrşind cu o poantă fntr-o fantezie de luna" [4]: „Cînd ai sfirşit printr-o nebunie, înseamnă că-ncepem prin cabo- tinaj", spunea Laforgue. Utilă pentru analiza bufonadei la Emil Botta este şi observaţia lui Fargue, privitoare la caracterul tranzitoriu al lirismului profesat de Laforgue, el asigurînd, împreună cu „clownul de Banville", medierea „între tandemul Lautréamont, Corbière şi pre- ţioşii secolului douăzeci, Jules Renard, Apollinaire, fără a uita proza giralducciană". Micul catren : «Les morts / C'est discret : / Ça dort / Bien au frais...» din Laforgue luminează un anume cabotinaj funerar pe care-l vom xntîlni şi la Bolta, nedus niciodată însă pînă la

Scanned with OKEN Scanner

acest nivel de şansonetă, de refren simili-dandyst, în care lirismul nu se vrea decît petulanţă.

Există o mică şi îndrăcită „coastă Laforgue" (la care se adaugă toată seria de nume rostite în vecinătatea acestuia), în coloana vertebrală a poeziei lui Emil Botta. Ea devine proeminentă în jurul anilor 1933—1934, prin cîteva sintagme ţîşnind insolite, pestriţe, bufone, din pînza încă somptuos onirică a poemelor. „Clipind viclean" *(Dispariţie),* „singurătatea le pusese un căluş în gură" ; „înger crepuscular, fă un pas, da-mi mîna, / ia-mă de aici columnă a lui Dumnezeu, / altfel mă voi prăvăli ca un buştean / sub ghilotina somnului greu." ; „escroci", „netoţilor" *(Pentru Arşavir),* „Moarte, geloasă, de ce clipeşti" *(Vestirea tăcută mie),* „Noaptea cu tichie de mărgăritar / a suflat în far" ca şi numeroase alte versuri din *Proverb ÎI, Lecţie, Lecţia de opium, Un domn bine, Aşteptare, Pe fluviul Haos, Intimitate, Surpriză, Docta Ignorantin, [Era un sălbatec nour îndrăgostit], [Cum cade ploaia de aur], Voi veni ca un hoţ, [Cerul pletos asupra-mi se scutura], Ordin, Domnul Amărăciune, Acum şi aici, Cosmos, Praznic, Un cuceritor, Alegorie, Mila pămîntului, Proverb, Fabulă, Antipod, Nocturnă, Singur, Jaf, Apoteoză,* avînd legături cu *La o anumită oră,* prin faţa devastată de rînjet („Rînjiţi colegii mei, cu dinţii voştri albi", în *Apoteoză* şi „Mulţumesc fiindcă mi-a oferit o ţigară : e plăcut să fumezi între colegi, rînjind, arătîndu-ţi dinţii albi," în *La o anumită oră), Acel «eu Însumi», Mireasa Car pe na, Spectacol, Şi fauna, Cenaclu, Nirvana, Vita nuova, Protocol, Natura şi poetul, Aedilicabo et destruam, Portret, Ca Saul, T.B., Armada, O nouă planetă, Spiriduşul somnului, A Vll-a indulgenţă, Copilul nostru, Post-ludum,* deci a- proape toate poemele din *întunecatul April,* la care-am putea adăuga şi titluri din celelalte volume, dezvoltă apostazii fanteziste, acea latură şăgalnic teribilistă a ireverenţei, poetul fiind în ipostaza unui *apostat-bufon.*

Există un celebru tablou al lui Salvador Dali, care se cheamă *Un chimist ridicînd cu precauţie epiderma unui pian cu coadă (Un chimiste soulevant avec précaution l'épiderme d'un piano à queue).* Acesta pare să fie unul dintre cele mai stranii tipuri de ecorşeuri, în care

O Scanned with OKEN Scanne

jupuirea se petrece, dezinvolt, de parcă ar fi un exerciţiu de prestidigitaţie, asemeni celui făcut de iluzonist, cînd eliberează un stol de porumbei, dintr-o fîşie de voal ţinută strîns în pumn, şi-apoi fluturată, precum fantastica epidermă, prin faţa ochilor unor spectatori trăind un miracol amuzant, o revelaţie de circ, o iluminare funambulă.

Acest mod de dezvăluire nu e decît o valorizare a trucului şi scamatoriei, a iluzionismului practicat la circ. E disimulare şi „panglicărie" a simulării. El face parte dintr-o direcţie a poeziei în care *iluzia devine iluzionism,* iar *lirismul şic e* şicană a vorbelor. Pînza lui Dali, pe care o amintim, ca efigie a unei serii de paralelisme, aduce în spaţiul ei *ecorşeul extravagant, ecor- şeul-truc,* un invadator animism şi umorism ce agită lumea, socotite de Călinescu, după cum am văzut, ca procedee ce destramă poezia, prin neîncrederea în lirism pe care o arată acestui cititor (scriitor) al poemului, „manevrîndu-1" asemeni unui număr de circ. în- tr-o pînză aproape pustie, avînd în prim plan un bătrîn cu figură de cerşetor şi artist ambulant (Wagner, separe), ce nu dă nici o importanţă spectacolului de jupuire a pianului, mai răsar, în afara chimistului prestidigitator, încă trei personaje minuscule, printre care acea femeie drapată în rochie lunga, aflată parcă în postura celebrei proprietărese a livezii cu vişini, rătăcitoare himeră cehoviană, văzîndu-şi hăcuită pădurea, precum acest pian cu coadă, ecorşeu al Muzicii jupuite; un băieţel cu cercul în mină ce şi-a oprit alergarea, privind jupui- rea-scamatorie, în fundal, o siluetă aproape de fum ni se arată ca evanescenţă pierzîndu-se la orizont. Bărbatul, el însuşi „cehovian", maestru al iluzionărilor de sine, ţine într-o mină, „cu precauţie", pielea pianului- ecorşeu, restul trupului fiindu-i cambrat, într-un soi de reverenţă ce ne aminteşte un ritual al coridei, omul şi pianul jupuit avînd ceva dintr-o întîlnire încă nu sîn- geroasă, ci numai joc, hîrjoană, provocare şi artă a eschivei.

În actul dezvăluirilor de afinităţi, putem vedea cînd şi cînd asemenea tehnici ale prestidigitaţiei. Interpretul scoate din cutia cu minuni a textului sau din lada în care fusese închis un corp omenesc prin care se în- fipsesera atîtea săbii, stoluri de obiecte – unde vor fi încăput atîtea? şi un trup întreg, nici măcar zgîrial în postura lui de Sfînt Sébastian al circului şi iluzionismului. Lectura are asemenea trucuri pe care i le va fi dezvoltat contactul cu prestidigitaţia cuvintelor, tipică „fantezişti1or" literari. în seria de poeţi francezi Corbière, Laforgue, Max Jacob, Léon Paul Fargue, A- pollinaire, la

Scanned with OKEN Scanner

care i-am mai putea adăuga pe Cocteau, Supervielle şi pe mulţi alţii, e operantă faimoasa distincţie a lui Coleridge din *Biographie! Literaria* (cap. XIII) între *imaginaţie* şi *fantezie (fancy* cum o numea Coleridge), ultima fiind un *„inaiară”*, un exterior, un dincolo de tărîmul imaginaţiei, o ieşire ostentativă din cercul magic al viziunii lăuntrice. Fantezismul lingvistic este un asemenea şuvoi de mişcări centrifuge şi centripete care bîntuie fără să se dizolve (coaguleze) în centrul imaginaţiei, fiind mereu mai mult sau mai puţin în afara miezului de foc vizionar. Ceea ce imaginaţia uneşte, prin viziune şi seva vitalei a intelectului intuitiv, fantezia descentrează, născînd din disparităţi, prin tehnica ciopîrţitelor Caleidoscoape, un trup pestriţ, strident, îneîntator, frate bastard al copilului zămislit, format în unitatea imaginaţiei. Coleridge, pe urmele lui Shelling, a folosit termenul de *imagination esempîastiquc* («former dans l’unité») opus libertăţilor mizînd pe disparat şi contrariere, din fantezie. Eliberată de cunoaşterea raţională, de logică şi de preeminenţa practică şi obiectivă a unor scenarii discursive, *Fantezia e o* rezervă inepuizabilă de vitalitate în care lirismul şic, subtil, plin de paiete, brizbizuri ori rebusuri verbale protejează lirismul grav şicanîndu-l, molestîndu-l, maimuţărind, cu tot soiul de grimase cîrcotaşe, purismul infatuat şi clorotic al tragediilor şi sublimului hipertocite.

Poezia se jupoaie de lirism cu precauţia prestidigi- taţiei care nu e de fapt decît suspans accentuînd surpriza şi şocul reacţiilor. Ea seamănă cu pianul lui Dali descojit, privat de epiderma strălucitoare a instrumen- ’ tului de concert, ecorşeu hilar şi amuzant într-un spaţiu pustiit, devenit numai arena unor jocuri, iar nu cutia de rezonanţă a melosului, Zeul poeziei fante

ziste e şicul, un Dionysos subtil, rafinat, stilat, a cărui vestimentaţie păduratecă a fost înlocuită de o frenezie poleită de dandy, de o beţie a staniolului verbal. Michel Tournier lega şicul de etimonul lui şicană însemnînd şi tracasare, contestaţie de rea credinţă, artificiu echivoc, ceartă, dispută, ba chiar trecerea zigzagată pentru a evita un anume baraj : „Şicul ar trebui să devină principiul unei morale, unei erotici, unei religii, unei metafizici. Principiu în care ar fi şerpuire şi tortură, căci nu se uită că şic vine, etimologic, de la şicană.” Există în poezia lui Emil Botta, pe linia ei cu ecouri din Laforgue, Corbière, Max Jacob, Léon Paul Fargue un asemenea teribilism şic şi cîrtitor, un ton contestatar, dedat ergotaje- 10! şi disputei, un spirit şicanator, dezlănţuit în faţa iluziei, căreia i se fac tot felul de procese de intenţie, într-un dialog plin de contestări, gîlcevitor, pus pe reproşuri care vizează, mai ales o imaginaţie redusă la miniatură, căci fantezia este imaginaţia miniaturii, a minuţiei în ciudăţenie şi convulsii.

Emil Botta ne dezvăluie o faţă a poeziei sale în care intră şi „diminutivul atroce”, afectînd bizareria locvace, vitriolarile dulcege, violenţa puerilă, căutată, o extravaganţă a umorilor şi umorului. Umorism şi animism, în accepţia lui Călinescu, nasc.sub privirea cititorului asemenea poeme, unde „Arlechinul”-Corbière, „Ham- let şi Pierrot”-Laforgue, „Ariel”-Supervielle, „Orfeu”- Cocteau şi Calibanul primitivismului estetic ori al esteticii urîte hărţuiesc armoniile clasice ale lirismului, contestat şi tachinat conform acelui adagiu : «qui s'aime se taquine» :

Şcolarii cind au asediat sala au vărsat pe Bărăgan cerneala.

Dunărea din albie a protestat, Delta brutele a ridicat.

• *

în capul şcolarilor era un tămbălau care se agrava tot niai rău.

Adolescenta frumoasă le întunecase minţile, în memorie fierbeau cifrele, ginţile.

Apusenii, munţii, se bâteau cap în cap.
„Tatăl nostru' era un satrap

Q Scanned with OKEN Scanne

Continente se surpau matematic, încet, doar adolescenta strălucea pe taburet.

Şcolarii se ascundeau în funerarul pian
ca în pintecele calului troian.

Şi noaptea, cînd sforăiau profesorii, părinţii, ei coborau ca păduratice seminţii.

Şi toate acele sonate, acele poloneze, acele nocturne se prefăceau în turnuri taciturne

Lumea devenea temniţă, spital, doar adolescenta strălucea pe piedestal.

Şi noaptea de tot se zăpăcea ea era intermitentă stea.
(Nocturna)

Amestecul de copilăreală şi ¡reverenţă, bizareria dezabuzată, caracterul şicanator al imaginilor ce dau sugestia unui *spleen* caricatural al dimensiunilor cosmice, ne trimit, prin acest poem, unde viziunea e un soi de cetate asediată de calul troian al farselor şcolăreşti, la cîteva poeme din culegerea *Gravitations* a lui Jules Supervielle, precum O *stea trage cu arcul (Une étoile tire de l'arc) ;*

Toutes les brebis de la lune Tourbillonnent vers ma prairie
Et tous les poissons de la lune Plongent loin dans ma rêverie

sau la poemul *Mathématiques* ori la cel intitulat *Sans murs* ('«Tout le ciel est taché d’encre comme les doigts d'un enfant»), avînd în plus ceea ce Félix Fénéon numea «logomahia carnavalescă» [5] a pudorii celor doi senzitivi, Corbière şi Laforgue. Extravaganţa şi ironia poemelor lui Corbière, din Amours *jaunes,* mai sumbre, de o amărăciune mai virilă, sînt resuscitate cu un plus de melancolie de Laforgue, după cum remarca Emile Hennequin. Acest Laforgue se aude în Emil Botta, a- tunci cînd Orfeu devine un *Orphéon,* cu jocurile lui de

cuvinte de colegiu, cu arlechinadele lui de bufon al scriiturii. Personajul din *Nocturnă,* cu aerul său condimentat de halucinaţie, adolescenta strălucind pe piedestal şi întunecînd minţile şcolarilor, ne amintesc de Ruth, „vampira vampirizată*' din *Le Miracle des Roses,* aflată în *Les moralités légendaires.* Ea joacă simultan rolul lui Lady Macbeth cerînd toate parfumurile Arabici (evocate de Emil Botta în *Bocetul lui Ion Vodă Armanul mai numit cel Cumplit.* „Parfumurile Arabiei toate / nu spală mina Cămilelor, / ale Cămilelor mîinî / în Ion încleştate*[1]).

Partea de clovnesc a poeziei lui Botta face imperioasă compararea lui cu Laforgue, mai cu seama că amîndoi au un cult al lunii – „religia Lunii", cum îi spune Botta – transformat în ambele opere, într-un «decameron de Pierroţi» («décaméron de pierrots»), ca să folosim chiar o autodefinire laforguiană, prezentă într-o scrisoare către Gustave Kahn : «une mince plaquette, quelque chose comme *contribution* (Beiträge) au culte de la lune, plusieurs piécettes à la Lune, un décaméron de pierrots [...]»[6]. Dar la Botta, acest decameron tutelat de Pierrot, acest paradis al erorilor boeme îşi au mereu un complement în „decameronul îngerilor" ce nu trebuie confundat cu boema, serafismul dînd irizaţii stranii derizoriului :

şi nu confundaţi decameronul îngerilor cu boema şi umbra
voastră cu a Florentinului
, Şi aruncaţi, Poete, asupra acestor Oarecare
lapidara splendoare.

(Oare...)

Intîlnim şi la Botta logoreea ce modelează textul la- forguian în poemul *Spectacol,* alegorie hilară, mizînd pe un soi de marchetărie bufonă. Abstracţiile sînt a- niniate şi antropomorfizate pentru a defila asemeni spectatorilor, lăsîndu-se inventariaţi cu un ochi ironic, şi cabotin ce-şi desfăşoară consideraţiile de o exuberanţă patetic-barocă. Versurile mizează pe o luciditate admo- nestînd, mare amatoare de cleveteală, de ceea ce latinii numeau *obiurgatio,* mustrare, reproş :

Elita luase loc la parter şi prostii sus, aproape de cer.
În lojă slutea o *jntimp/are cam abătută*
Şi un *năprasnic destin* în mare ţinută.
Un *dezastru* tare cit zece tot spera că toiul va trece.
Un *naufragiu* dormita în fotoliu înfăşurat în linţoliu

Q Scanned with OKEN Scanne

O *răceală* vagabonda prin sală.
O *inocenţa strălucea prinţr-o totală absenţă* Piesa era o *răfuială* între virtute şi greşeală.
Scena era un sanctuar prin care adevărul trecea foarte rar.
Actorii îşi îndrugau rolul dar, încet, ii înghiţea nămolul ; în pauze, tăcute aplauze, la finale, tăcute urale.
Şi cînd căzu cortina toţi se-ntrebau cine poartă vina şi cîne-i *autorul* care-a *făptuit omorul,* (s.n.) în cinci acte, cu sete, ca o crimă pc-ndelete.
Atunci apăru la rampă Ariei şi jerbe de flăcări şi anemone pentru mult prea onorabilii «dramatis pcrsonac». Şi această ficţiune, în tuş, în cărbune, şi spectacolul amuzîint au dispărut în neant.

(Spectacol)

Jules Laforgue [7] n-a publicat în timpul vieţii sale decît două volume Les *Complaintes* (1885) şi *1' îmi talion de Notre-Dame la Lune* (1886). Un volum postum, *Derniers vers* (1890), conţine *Des fleurs de bonne volonté, Le Concile féerique. Les Moralités légendaires* (1887) sînt alcătuite din şase poveşti filosofice *(Le Miracle des Doses, Hamlet, Lohengrin, Persée et Andromède, Salomé* şi *Pan et La Syrinx)* ce ne oferă cîteva posibile căi într-o lectură a prozelor dîn *Trîntorul*, mai ales pe direcţia căutării unui loc privilegiat, misterios, himeric – *Terra incognito*, la Botta – şi printr-o angoasă halu- cinatorie care trebuie să fie exorcizată. Există în ele şi un decor de operă comica, un fel de „viaţă ritmată de Offenbach", cum observa Jean-Pierre Giusto, înli-un studiu consacrat *Moralilăţilor legendare*[8]. Ruth din *Le Miracle* des *Roses* este o frumoasa nesupusă şi încăpăţînată amintindu-ne de Alma, Eisa (Eliza) sau Sofia lui Bolta, de scena derizoriului şi fanteziei din proze. *lïainlet-uï* lui Laforgue ne trimite la proza lui Botta *Aplauze.* E un Hamlet în haine de Arlechin, un Hamlet travestit în anecdotă. Ne interesează analiza parodiei, pusă sub auspiciile inconştientului lui Hartmann – nume citat în publicistica lui Botta – o parodie care vizează mai ales tipuri de scriitură – în cazul lui Laforgue, – Wagner, Flaubert, Mallarmé, Ovidiu, Malherbe, în cazul lui Botta – romantismul, goticul negru, expresionismul, tropismele psihologice, literatura în stil Bourget$_r$ fantasticul, realismul, avatarurile subteranei, populismul, pirandellismul, ş.a.m.d. Jocul scriiturii din *Moralităţile legendare* e un mic „semnal de alarmă" pentru cei ce nu ţin seama de jocul scriiturii din prozele lui Botta, adevărat bazar de stiluri expuse „pe taraba" ironiei, pastişei, a „plagiatului" dcconspirant. Plăcerea evocărilor culturale, a citatului livresc e comună la ambii scriitori. Aceste evocări culturale circumscriu un spa- ţiu ce amestecă memorii şi stiluri, motive aplatizate şi găselniţe, decor în decor, ecorşeu în ecorşeu precum în acel tablou al lui Magritte, *La folie des grandeurs*[9], unde e reprezentat din „felii de sculpturi", utilizînd un crescendo al dimensionărilor, un tors într-un tors cies- cînd dintr-un tors, operaţie de imbricare şi de mărire a citatelor

vizuale» Există la Botta şi la Jules Laforgue o insolită alianţă între *spleen,* insignifianţă şi aer luna- tec, o obsesie a inconştientului, avîndu-şi obîrşia, la amîndoi, în lecturile din Hartmann. Apoi un sentiment al efemerului, un dandysm de boemă, o fantezie verbală, care creează ori repetă cuvinte, ivind sintagme bizare cărora autorul *Moralităfilor legendare* le spunea «te- lescopaje». Ironia [10] dureroasă şi muşcătoare, plina de teribilisme, nu poale ascunde «l'éternel coeur pourri de tristesse», ce este organul ambilor poeţi. Amîndoi au debutat sub auspiciile unui imaginar thanatic, mai realist sau expresionist la Bolta, în *Strofă ultimă,* mai simbolist la Jules Laforgue ce-şi tipăreşte, sub pseudonimul *Ouruphle,* primul său poem notoriu *La Chanson*

des Morts (datat 1878), în revista toulousană, *L'Enler*. Poemul laforguian, dat ca un fragment din *Un Amour dons ¡es Tombes,* îşi are un posibil corespondent în „cina înecaţilor'[1] la care participă iubiţii din *Praznic,* Somnolenţa emilbottiană, exacerbînd facultatea unei treziri, ne aminteşte o confesiune a iui Laforgue, ce-a făcut să curgă valurile de cerneală ale comentariilor psihanalitice : «Toute la litêrature que je m'arracherai <ies entrailles pourra se résumer dans ce mot de peine d'enfant, *faire dodo* (avec la faculté de se réveiller).»- Chiar la nivelul versificaţiei se pot stabili corespondenţe în acel joc al metrului regulat cu versul liber, imitînd ritmul popular din „complaintes" ori pe cel specific pentru «les orgues de Barbarie», – evocate şi de Botta – instrumente ale tristeţii tremurătoare şi sparte (stridente) acordîndu-se, la poetul francez, cu sufletul lui «madréporique», mod de a exhiba acel *maelstrom* lăuntric. Ceea ce devine la Jules Laforgue *complaintes,* e la Botta litanie, bocet, descîntec, colind amestecat cu zicală şi ghicitoare, cu acorduri de flaşnetă, cu a- ceasta «orgue de Barbarie» ce s-a chemat iniţial «orgue de Barberi», de la numele unui fabricant din Mondena schimonosit pentru a traduce aerul barbar al unei muzici ambulante, obţinută printr-o învîrtire obosită de manivelă. Nu toate poemele lui Botta pot fi aşezate sub semnul acestei muzici, prezentă însă în destule „tînguiri", din versurile sale. Despre Laforgue s-a spus că este iubitul «falot» al lunii şi oglinzilor. Şi Botta a fost palidul trubadur credincios doamnei adorate, pur- tîndu-i culorile lunatece şi paloarea. Gaston Bachelard spunea despre sufletul lui Laforgue că este profund acvatic. Există şi la Botta o asemenea proiecţie acvatică a eului şi neliniştilor sale, de n-ar fi decît poemele despre înecaţi din *Întunecatul April,* obsesia înecatului din *Un timp mai prielnic* şi din proza *Rondul de noapte* ori declaraţia din anul 1935 pentru ancheta din *Facla:* „Ei, literaturii, nu-i dedic decît orele negre, orele absurde, acelea în care, de-aş fi sincer cu mine însumi, ar trebui să mă înec."[11] Hamlet, ca alter-ego al lui Laforgue, relevat în *Moralités légendaires,* l-am regăsit la Botta nu doar în „hamletismul sistematic, la care

O Scanned with OKEN Scanne

s-a referit Călinoscu, în poemul *Un domn bine,* acest alter-ego o un amestec făcut din „nectarul plictiselii", ameţeala subtila şi lină ce despoaie lucrurile, dintr-un obraz fixîndu-şi monoclul în arcada golaşă, ca acela din autoportretele lui Victor Brauner sau din fotografia cu monoclu a lui Tristan Tzara, dintr-un craniu ce „va semăna cu Hamlet hirsut din ploaie." Epigraful la *Salomé,* una din cele şase *moralités légendaires,* e un proverb anamit care sună în spirit emilbottian : „A te naşte este a ieşi, a muri înseamnă să intri." Şi Botta are o clară propensiune pentru meditaţiile cu substrat thanatic, alegîndu-şi şi el cîte un motto în care e evocat «le vilain métier de moribond»- cu vorbele lui Heine scriindu-i lui Lamartine *(Amarnic).* Sever cu Laforgue, René Lalou spunea că poetul îşi trage o bună parte din originalitate din felul în care „a făcut să şchioapele frumoasele versuri franceze." în cele mai dure observaţii aduse poetului român, în cursul lui Ovid Densusianu, regăsim acelaşi refuz al disonanţei transformat în ideosincrazie şi intoleranţă la modernism. Sunetul tremurat şi fals, avînd farmecul trist al acestor «orgues de Barbarie», prezent şi în unele versuri scrise de Léon Paul Fargue din volumele *Poèmes* (1912), *Espaces, Epaisseurs, Vulturne* (1929), Sous *la lampe, Suite familière, Banalité* (1930), se aude în poezia lui Botta care-ar putea spune şi el despre sine «mon coeur hypertrophique» *(Complainte de l'organiste de Notre-Dame de Nice).* în- tr-un poem intitulat *Soir de Carnaval,* exista acelaşi mecanism al iluzionării şi intrării eului în captivitatea neliniştilor, a infinitului, prin adevăr şi iubire. Mai pozată, mai stridentă, mai retorică decît oricînd la Botta este celebra *La Chanson du petit hypertrophique* unde aflăm plăcerea incantaţiilor din refrenele cînte- celor de copii. În *Farce éphémère* descoperim o sintagmă mai rară, «hosannah des splendeurs» care apare la Botta, în poemul *Înalta Clara* sub forma «desperata osannah» sau într-un poem ce se chema iniţial *Hosannah în Excelsis,* tipărit în ciclul *Poezii,* în *Universul literar,* şi reprodus în volumul *Pe-o gură de rai* cu titlul *În loc de sonet.* Viziunea pămîntului ca farsă efemeră jucată pe un. atom, descinzînd din eminescienele jocuri perspec- tivale ce angajau spaţiul şi timpul, primeşte în poezia lui Laforgue şi a lui Bolta un aer mai pedestru, ames- tecînd replica unui matelot («ce gabier Corbière»), spunea Félix Fénéon) cu estetismul derizoriului. Identificarea lumii cu o chermeza, un bal, un carnaval, o „serată a păpuşilor" (în proza *Mab),* apare şi în poemul *Encore à cet astre* al lui Laforgue : „C'est vrai, la Terre n'est qu'une

Scanned with OKEN Scanner

vaste Kermesse, •/ Nos hourrah de gaîté / Courbent au loin les blés.” [14] Lirismul livresc, practicat uneori şi de Botta, apare la Jules Laforgue mai apropiat de stilul lui Baudelaire şi de cel al „corespondenţelor[11] din poemul *Les Phares.* La Botta, invocarea culturii, a lui Delacroix, Whistler ori Liszt prilejuieşte adevărate anamorfoze şi redistribuiri ale Naturii vizionare. Pentru edificare, putem compara poemul *Rosace en. vitrail*[15] («Ch ! plus que dans les fleurs de fard de Baudelaire / Plus que dans les refrains d'automne de Chopin, / Plus qu’en un Rembrandt roux qu’un rayon jaune éclaire, ! Seuls aussi bons aux spleens sont les couchants de juin») cu *Noapte din Andersen, Moartea la Whistler*, *Pe o gravură de Munch, Cervantes, Iberia, Concertul, Gérard de Nerval, Cu privire la tabloul Iui Delacroix : „Lupta Lui lacob cu Îngerul”*, *Coleridge, Păsările de Aris toi an, Primarii din Corii, Revizorul nostru* şi toate poemele preamărindu-l pe Eminescu, căruia Botta ii dedică un cult. Lirismul lui Botta e plin de referinţe culturale ce şi-au pierdut destinul propedeutic strict informaţional, intrînd în simţurile omenescului, în atributele cosmosului. Să călătoreşti cu „rimbaldesca navă”, să trăieşti „ossianica noapte”, să-ţi simţi pro- pria-ţi lume „interioară ca pe o Psyhe”, „duhul asfodelor ! flacără din flacăra stelelor” *(Psyhé),* să te halucineze „tristele *drainatis * personne* ale visului” *(Vedere),* „al îngerilor logos în liniştea multa” *[Nu-i ramătul pădurii ce auzim]* sau să-i regăseşti în lumea de azi pe Ofelia *[Îngerii au* ars], Cantemir *(Misait Călugărul şi Sîmion Dascălul),* Hölderlin („intonînd hölderlinianul acord”, *Dintr-o iarna),* Rosinanta *(Covîrsitor),* Euclid *(Scorbura),* „Neptun în acvatic Olimp” *(Scrisorile),* „Sisif al moliilor” *(Egalii cu zero),* Zoroastru *(Ivire),* Orfeu *(Păsările de Aristolan),* Oedipos *(Legi riguroase),* să vezi în iarba

unui april majestuos „simfonia do iarba“, a IlI-a Eroica, *(Ielele,* Dinsc/c), reprezintă mai mult docil ceea ce s-a numit „fantasticul interpolărilor“ la Borges de pilda, un soi de resurecţie a vechii paradigme – lumea şi cosmosul văzute ca o carte –, paradigmă avînd la Bolta aceeaşi forţă de potenţare a tainei prin cunoaştere *(speculum în aenigmate)* şi mai ales un prestigiu egal cu viziunile legate de *thcatrum muncii.* Botta este în poezia lui mai puţin un actor în acest *iheatrum muncii,* cit un cititor al Cărţii Lumilor, al neînţelesului, scris precum în cumplita „Carte de nisip” evocată de Borges :

O, atunci
- înţeleg totul
şi neînţelesul
este o fereastră deschisă, o *Carte a lumilor* lectura mea predilectă,

(Concertul)

Sau :

«Totul a fost scris,
în cărţi aşternut, această descriere». ...Şi încep a scriere.

(Muza)

Laforgue, mare amator de livresc, transformă livrescul în baza unui metaforism, de regulă ironic, sarcastic, mizînd pe insolitul unor asocieri şi mai ales paralele (de tip calambur), paralele ce dezvoltă o necunoaştere- cunoaştere dinamica, unde *imitaţia* pare să fie ceea ce nu-i decît *simulare,* (în accepţia modernă de subversiune la nivelul noţiunilor de original şi de copie). Real şi livresc intră în poemul laforguian ca nişte copii neconforme, ce trişează, înşelîndu-şi cititorul, solicitat mereu de cele două texte – al Naturii şi al Culturii – devenite substratul unor parodii intermitente, intranzitive, uh soi de metafizică şi fantastic al dublului, determinată de o criză a identităţii, căci stranie şi derizorie se simte mereu identitatea ce are nevoie de un dublu şi dezincarnată este natura ce-şi face un trup din comedia şi parodia culturii. Laforgue vorbeşte de *Noël sceptique,* despre parfumul martiriului [16] («Je suis le

Parfum du martyre / L'Amour sans but, sans chair, l'Ardeur. / Je veux me parfumer du myrrhe / Je veux me fondre de Pudeur», *Devant la Grande Rosace),* practică nonşalanţa lui Botta iumînd o ţigară («Je fume au nez dos dieux de fines cigarettes»,*La Cigarette* [17] dur eu cît este mai „abisală" nonşalanţa lui Botta (Acum fumez, acum plagiez liniştea, / o imitaţie de linişte, / modelul fiind / piatra – / o linişte ideală / înrudită cu piatra" – *Concertat).* Laforgue abordează setea de infinitul martir şi extazul în teoreme [10] («Soif d'infini martyre ? Extase en théorèmes» *Préludes autobiographiques),* dar mereu livrescul are la el o încărcătura fantezist-clovnească, dovadă şi acest citat pe care-I extragem dintr-o scrisoare scrisă de Jules Laforgue către sora iui, Marie : „Acum cînd sînt mai sceptic [...] şi cinci îmi posed limbajul într-un mod mai minuţios, mai clov- nesc, scriu mici poeme de fantezie neavînd decît un scop : să fac ceva original cu orice preţ." [J9] Or, se pare că tocmai această obsesie a originalităţii l-a transformat într-o «victimă propiţiatoare» a avangardelor cărora nu le-a fost decît «ironistul de serviciu» (Claude Leroy), căci pe dosul cataloagelor de publicaţii suprarealiste editate de José Corti, se putea citi în 1931 : «NE LISEZ PAS Laforgue». [20] La Bolta nu vom găsi nicicînd aceasta repudiere a gravităţii pînă la abolirea sublimului sau a tragicului şi nici această bufonadă a doliului – mai mult o poză decît o nevroză.

Umorile noilor avangarde din scrisul lui Laforgue sînt legate de micile confrerii din Cartierul Latin, botezate, precum *Corabia rataţilor,* cu nume ce au oroare de seriosul patetic : «Hydropathes, Hirsutes, Fumistes, Je m'en foutistes, Zutistes, Incohérents».

Accentele ironie zeflemiste traduc un nihilism caricatural, o jonglerie a negativismelor, un soi de revers al disperărilor, cărora umorul virulent le extirpă patetismul prostiei şi-al suficienţei. Un poet uitat, Max Nab, îşi dedică volumul din 1886, *Poèmes mobiles,* dragului său păianjen al celor scrise, or, şi la Bolta, Marele Păianjen e muza, conducătorul interimar al unor puteri abolite, ce-şi are un corespondent posibil în viziunile lui Odilon Redon. René Chili în cartea lui *La*

Mu.se *ă Bibi* so dedă «exhortaţiilor» despre vechile pon- cife şi ia în răspăr mucegaiul invadînd versurile pompoase şi plictisitoare. CI cere poeziei să glumească în gura mare, sa lovească şi să înţepe fără milă, cită vreme ţine să se audă («Şi tu lîens â ce qu'on t'en- tondo») [21] Tapajul ironiei e tipic pentru poemele scrise do Bolta cu o voce de frondă, exhibînd anateme şi imprecaţii, etalind o nepăsare ce „maimuţăreşte" argoul şi platitudinea unor fraze de conversaţie familiară, pentru a domoli cutremurul lăuntric :

Dă o raită pe bulevardul aerian intre Ursa marc şi lună.
S-a încins o păruială între stele, se bat ca maimuţele pentru o alună.

(Aşteptare)

Şi cileva zdrenţe şi o hircă :

— E un viclean, un poltron, o năplrcă.
Dar această vermina şi această fosilă ?

— E băiatul care a trăit din plictiseala, din silă.

Iubito, în muzeul subteran, rude nu-mi aflu nici un contimporan Buni şi răi, dc-a valma, în intimitate, aşteaptă cu braţele încrucişate.

(Intimitate)

La fel, în poemul lui Jules Laforgue *Préludes autobiographiques*, setea de infinitul martir dezvoltă un «vortex de métamorphosés»[22], declaraţii ale propriei condiţii derizorii : «Vertnis sum, pulvis es»[23], în fine o turbio- nanta şi eternă agonie[24]. în *Complainte à Notre-Dame des Soirs*[25] sînt invocate bizarele împalidări emilbot- tiene, «les mots à vertiges», axiomele deduse *în articula morţiş*[26] prezente adesea şi în volumul *Întunecatul April*, în toată opera lui Botta, dealtfel :

eu compuneam sonete unde o moarte senina era evocată • *(Idilă)*

Ce se vede acolo ca noaptea care se naşte ? e moartea care te scrutează şi te recunoaşte.
Ea şterge scrisul de pe frunte cu un burete şi pleacă triutind apoi uşile de perete.

(A fost un mister)

Dezinvoltura nebuloasa a visului amesteca formele:,

Alit am visat, că nu mai ştiu dacă moartea mea c înger sau drac

(Un cuceritor)

Poetul îşi declina cu nonşalanţa un rol secundar de paj ai nefiinţei :

Spusu-mi-a odată moartea că sînt cei mai nebun paj al ei Faţă de cenuşă, omule, nu o un supliciu să fii

Q Scanned with OKEN Scanner

holtei

(Acel «eu *însumi»')*

Alteori o regizorul unei scene groteşti :

Mortale, să nu te răceşti şi încearcă, te rog, să zimbeştî

(Nirvana)

Imploră compasiune şi blîndeţe pentru condiţia lui de Arlechin, tulburînd apele dezinvolte ale comediei dell'arte cu invazia unor răsfrîngeri funerare, unde qui-pro-quo-ul ascunde teribila identitate a morţii :

Terorile mele, fiţi mat blajine cu arlechinul speriat de moarte. Fluturaţi peste visarea lui ciufulită mîînile oglinzilor alintate.

(A Vll-a indulgenţă)

Cînd nu se lasă atras de requiemul fermecător :

simfonica moarte-n pădure mă cheamă ci vin' odată, vin' să murim

(Obcron)

Ori mărturiseşte o dulce predare în reveria nefiinţei, o scufundare în desfrîul disoluţiei :

Dragă mi-c libertatea de-a visa în lan

Scanned with OKEN Scanner

ca un lenes învăţăcel,
de a visa moartea, dc a mi-o imagina ca un desirîu
(Veri cir ¡le)

Trecerea în nefiinţă e privita alteori ca o tranziţie miraculoasă, dorita, ba chiar implorată :

minunăţia, moartea cea grea ah, moarte, nu mă ocoli, araiă-mi-te stea
(Dă-mi freamătul)

Lirismul thanatic atinge la Botta viziuni impresionante, unice, precum „clarul de moarte” ;

e clarul de moarte ce văd...
Ah, luminosulc ochi idolatru, ah, tinereţe dc-a pururea moarta,
lunateca moarte ce-mi cere la poartă
(Elegie)

Jocul, bufonada, aeru] boem revin cu aceeaşi forţă de insolitare :

aici în cafeneaua sordidă, în cimitir.

şi au scris pe tăbliţe de ceară :
déJensc de mourir 1 (Priveghiul)

Poezia lui Botta transpune în registru nonşalant un soi de filosofie stoică, de acceptare a nefiinţei, prin „învăţarea” şi asumarea ei în înţelepciune, într-o senină bibliotecă dedicată unui mod firesc de a privi sfirşitul:

Voi fi tobă de carte şi atunci voi şti secrete idiome, graiuri stranii,
atunci voi vorbi despre morţl
* pro limba marţilor, despre civilizaţia inerţilor.

Zi iubeşti, sc vede,
ai dedicat un zînibct,
a conştiinţei floare, aproapelui lau necunoscut.
Aşteaptă, aşteaptă,
nu trece mult, voi vorbi.
Cu morţii, despre moarte
Nu trece mult şi voi ii lobă de carte.
(Clini mortuis În Unguri morlua)

dar piua la adormire, pînă la desăvârşirea de moarlc, mai va.

Trecerea se petrece uneori în stare hipnotică :
(Unii şi uliii)

intrăm în morminte hipnotizaţi
(Triloiul văzut ca o llară)

O întreagă iconografie reprezentînd moartea pe umerii muritorilor, deveniţi «căluţii ei de panoramă»; cum le spune Emil Bolta, se reflectă în aceste versuri, unde e limpede şi influenţa basmului romiinosc sau a baladelor

lui Heine :

Vezi ce-mi tăcu dolenta moarte, cu ce răni mă pecetlui, ca pe nimica rnă dobindi !
Hi, călutulc, hi,
mă tot îndemna dolenta moarte

Hi, călutulc, hi, şi mina şi mină cu noaptea-n cap, cu .inimu-n dinţi.
Şi prin ce noroi mă rostogoli şi, ţine-le ris, peste bot mă păli, hi, călutulc, hl.
Asta-mi făcu şi mă sminti

dolenta moarte şi mă
încremeni.
(Chemarea)

Viziunile eshalologice se **aliază în poezia lui Boitei cu** simbologia oglinzii :

şi mor mereu, repetat în glaciale oglinzi reflectat
(Oglinzile)

Iar alteori ne evocă ¡reverenţa limbajului oral :

Moarte eşti
n-oi mai fi 1
(Limpede ca lacrima)

Dialogul cu Nefiinţa, hilar, boem, cu ranchiune de cabaret, ne aminteşte de acele «chants amoebées»[27], scrise de Jules Laforgue, cîntece spărgînd unitatea monologului cu o sintaxă contrapunctica, cu acele «entrelacs», ţeseri şi întreţeseri de linii ce se repetă, alcătuind *motive* tipice, nu doar artei arabe ori romane ci şi şerpuirilor din *Art nouveau.* El dezvoltă o scriitură dialogată, prezentă în *Complainte des formalités nuptiales*, sau de cor vorbit (precum în *Complainte des voix sous le figuier bouddhique).* Conversaţia lirică e prezentă la ambii poeţi, cu acele defazări şi disonanţe ale registrelor din care nu lipseşte *monologul*, aşa cum a fost el practicat în saloane şi cabarete, după un anume declin al teatrului. E un monolog tipic, hilar, eliberînd veselia modernă ce ‘ aliază mistificarea şi gravitatea, farsa şi, seriosul [28], un monolog ce răsfrînge ceva din simpozionul unei cine groteşti, petrecere între veseli convivi, treeîndu-şi din mină în mînă scheletul de argint, fluturat ca un *memento mori* la ospeţele anticilor :

Unde-i înger tămîie mîncînd, toaca bătînd cu pumn de argint ?
Unde-i Înger sa ne vadă la Cină, în lionardesca lumină, fără taină, fără haină, veseli convivi, pe săturate mîncînd, spărgînd farfuriile cu pumn de argint?
Unde-i înger să-l vadă pe înger al Mor Iii mor, mor morinălnd, călare pe sobă, de somn picurând, Rivo strigând ca beţivii, din cînd în când ?
unde-i Înger al Morţii cu ochi de crete ?
Doar n-o II zburat prin gura sobei, n-o ii spart soba de faianţă, cum spargem noi farfurii, noi, veseli convivi ?
Unde-i înger al Morţii, doar n-o fi zburat prin albastra faianţă ca din rada portului în voia hazardului, în albastra profundă, în limpede veşnic lăsînd pe lume un pumn de argint spărgînd farfuriile ?
Rivo I

(Rivo!}

Caracterul vorbit al poeziei lui Laforgue îşi are un complement în

Scanned with OKEN Scanner

locvacitatea lirică a lui Emil Botta. Laforgue pozează în plus şi exagerează pe linia argoului, a legăturilor intempestive, a jocului de apocope, descăr- nind vorbele de cîteva silabe ori sunete, linie altfel prezentă şi la Botta, dar mai puţin stridentă sau previzibilă. Precum în *Domnul Amărăciune* sau în Serata Păpuşilor din nuvela Mab, dar mai burlesc, şi în *Complainte des nostalgies préhistoriques* se poartă ceremonialul dineurilor «D'un frac deuil, avec art dîner-*. Delirul cuvintelor centrate pe solipsism, tergiversările, interogaţiile, apostrofele fac parte dintr-un inventar comun al uneltelor folosite întotdeauna de Laforgue, cu mai mult zgomot şi atracţie spre scamatoriile lingvistice. În *Complainte des voix sous le figuier bouddhique*, remarcăm acel lirism al vocilor – colocviul cosmic şi carnavalesc din poezia lui Emil Botta. Vocile aduse de Laforgue în *Complainte des voix...*[29] sint «Les Communiantes, les Voluptanles, les Paranymphes, Les jeunes gens, le Figuier». Paranymfele vorbesc despre «les *conecta* du crépuscule**[33], cum Botta caută „un Alfa şi

Omega al mierlelor“ *(Prostul)* sau „un idem în cărţile mele“ (Moderato *cantabile],* avîndu-şi un corespondent în versul laforguian «D'une fraise empessée idem*» *(Pierrots, I).* în *Complainte de la bonne défunte*[31]*,* apare acea figuraţie exhibînd *mort-vivant* şi *mort-né* prezentă în opera lui Botta, atît în poezie cit şi în proza amatoare de metamorfoze şi hibridări. Există şi în poezia lui Laforgue acea figuraţie alegorică, tipică pentru *Roman de la Rose,* travestită în registru modern. Concepte, stări, scrise cu majusculă, îşi fac intrarea în poem ca nişte personaje : desperare, inocenţă, îndoială, insultă, calomnie, la Botta, Souffre-Douleurs *(Complainte de l'orgue* de *la barbarie),* l’inconnaissable, Grand Dynamique *(Au large)* «FAmbulance / De nos croyances» şi le Grand-Pardon *(Litanies des premiers quartiers de la lune),* -«vieux Crescite et multiplicamini» *(Un mot au soleil pour commencer],* «la secte du Blême» *(Pierrots,* I), în poemele lui Laforgue.

În jocurile verbale ireverenţioase, se amestecă sen- tenţe şi apoftegme, traducînd o tentaţie de a parodia formulările citabile cu ajutorul expresiilor memorabile, à *rebours.* Un vers din *Complainte des pubertés difficiles*[32]*,* «Tout est frais dès qu'on veut comprendre la Nature», exprima chiar modul esenţial de a se salva al artificiului, intuit şi de marii amatori de jonglerii discursive, avîndu-şi în Laforgue un adevărat poet goliard al modernismului, un soi de şef de şcoală şi mentor al scamatorismului liric, riscînd să se academizeze. O terţină precum «Vomitoire / De la Foire / c'est la mort»[33] e o maximă modernistă, cu posibil ecou în cîteva versuri scrise de Emil Botta, ca maxime despre moarte, făcîndu-i cu ochiul şi ricanînd, în plin exerci-- ţiu de rostire memorabilă. *Complainte de la lune en Provence*[34] ne evocă stilul adoptat de Botta în poemul *Spectacol.* Fără ca astrul să-şi facă prezenţa la „spectacolul amuzant”, „dispărut în neant”, există acelaşi tratament teribilist al viziunilor, luna apărînd la Jules Laforgue ca o bătrîna cu vată în uiechi [3]\ Există apoi şi la Botta acea oră cînd îngerul se lamentează, «l’heure où se plaint l’Angélus» [3]& descrisa în *Complainte des printemps*[37]. Există şi la Bolta, precum la poetul tîn.-

Scanned with OKEN Scanner

guirilor hipertrofice, un înger incurabil[39], *(Complainte de l'ange incurable),* condamnat, nevindecabil, fie acesta uneori chiar îngerul exterminator. Spînzuratul ce a luat noaptea pe umeri din poemul *Jaf* va fi trăit aceleaşi pulsiuni suicidare, precum „dolentul vînt" al nopţilor[39], prolix şi monocord din *Autre complainte de l'orgue de la barbarie*. Il auzim, conform acelui fantastic al interpolărilor dezvoltat de Borges, amator de «anacronisme» şi apocrife, îl auzim deci în Laforgue, uneori, pe To- pîrceanu. Şi aceste „ecouri" ne îndepărtează de Botta, la fel ca şi irevcrenţa din „romanţele" lui Minulescu.

Un poem care reprezintă pentru noi unul dintre cele mai seducătoare ecorşeuri-Laforgue, revelatoare pentru înţelegerea lui Emil Botta, este *Complainte de Lord Pierrot*[40], cu întreg pomelnicul de gesturi tipice pentru bufonada lirică a lui Emil Botta. Răsturnarea cu susul în jos a lucrurilor şi sensurilor – acel „aici to- tu-i pe dos" din Cervantes, – bruscarea fadelor orizonturi, sarcasmul biciuind balul, menuetul şi carnavalul condiţiei umane sînt condensate în cîteva versuri debutînd cu o interjecţie (Hop !), specifică lumii de acrobaţii, interjecţie ce sună pe limba lui Botta *Hop-lă* (a se vedea proza cu acest titlu din *Trlntorul)* sau *Hi-hi,* murguleţii mei de panoramă *(Chemarea) :* «Hop ! enlevons sur les horizons fades / Les menuets de nos pantalonnades / Tiens ! l'Univers / Est à l'envers / – Tout .cela vous honore / Lord Pierrot, mais encore?»[41].

a) Uşurarea discursului prin umor, transformarea sentimentelor în «logomahie» fantezist-macabră («Mon coeur est une urne où j'ai mis certains défunts»[42], şi «Mon coeur est un lexique où cent littératures / Se lardent sans répit / de divines ratures»[43], «Mon coeur, plongé au Styx de nos arts danaïdes, / présente à tout baiser une armure de vide»[44], autocaracterizări din *Complainte litanie de mon sacré-coeur),* se bazează, la Jules Laforgue şi la Botta, pe un soi de pompă, de ritual al arguţiei, al şicanelor şi «fineţilor», pe o dialectică a subtilităţilor şi paradoxurilor, *argutiae,* numind la latini ciripitul, gingăşia, fineţea, dibăcia, îndemînarea, agerimea, arta de a face glume reuşite. Or, toate aceste conotaţii sînt chiar atributele discursului liric „teribilist", practicat de

O Scanned with OKEN Scanner

Lalorgue şi de Bolta. Cu deosebirea că *vrejului* poetului román e mai aproape de ciripit, de gingăşie, iu timp ce, în opera lui Laforgue, dominante sini agerimea, în- deminarea lingvistica, o exhibare a poantelor lexicale.

Para să-şi aibă neapărat un corespondent imaginar în poezia lui Botta, mai puţin declamativă şi declarativa, multe din versurile lui Jules Laforgue sínt fragmentele unui ecorşeu revelator pentru stadiul unui a- nume «traiect nervos» al imaginarului emilbottian. Ca do pildă aceste versuri din *Complainte du sage de Paris* [45] *:*

> L'Inconscient, c'est *VEden-Levant*
> *que tout saigne ;*
> Şi I<i Terre ne veut sécher, qu'elle s'y baigne ! *Sans colère, rire, ou pathos, d'une foie paie, Aux riches filtrations des pompes arguiialcs*
>
> Mais *sans rite emprunté,* car c'est bien malséant, *Sirota* chaque Jour *ta tasse de néant* (s.n.)

hr

sau trimiterea la acele «Jerbes d'ailleurs d'un défunt Moi» *dm' Complainte des complaintes*[46] ori invocaţia către soare, din poemul *Un mot au soleil**[7], pretext pentru o nouă definire a lunii, astrul de predilecţie al lui Botta şi Laforgue, ce scrie în *L'Imitation de Notre-Dame Ia Lune* «Per amica silentiae lunae» :

> A qui la Lune, en son équivoque, oeil-dc-chat Est la rosace de l'Unique Cathédrale Sache que les Pierrots, phalènes des dohnons Et des nymphéas blancs des lacs où dort Gomorrhe Et tous les bienheureux qui pâturent l'Eden Toujours printanier des renoncements, t'abhorrent.

Litanies des premiers quartiers de la lune[45] («Sois l'ambulance de nos croyances»), ce ne trimit la atîtea poeme scrise de Botta, sub „religia Lunii", mai grave, mai melancolice, mai puţin cabotine. *Au large*[49], eu imaginile despre neant şi necunoscut («le seul mol solvable de nos folles langues»), cărora poetul le închină «l'immortel et seul soliloque», ne sugerează indiscutabile afinităţi, poemele lui Laforgue părînd să fie traducerea unor sensuri înglobate în nocturnul, lunarul şi abisul din volumele *întunecatul April* sau *Pe-o gura de rai.* Graţie acestui ecorşeu-Laforgue, chiar para- lela Nietzsche – Emil Botta, pe ideea „declinării abisului", se nuanţează în măsura în care angoasa adîncuriloi se vede tratată şi în registrul lui Pierrot. Botta nu este numai cutremuratul halucinat de abis, ci şi un Pierrot traversîndu-l pe coarda hilarului şi funambulescului, eligió prezentă, de altfel, în *Also sprach Zarathustra.* Botta este şi un atîl de original Pierrot al genunii. Antidogmatica poetului român îşi poate descoperi corespondenţe în antidogmatica lui Laforgue :

> Avec tes essais de mettre en rubriques Tes reflets perdus du Grand Dynamique Tu fais un métier, ah I bien sédentaire

O Scanned with OKEN Scanner

(Au large)

Există apoi şi la Botta acel dandysm al lunii mărturisit în *Pierrots* (II), unde e vorba de «Ces dandys de la Lune» [50]. Viziunile folosesc acel machiaj al abandonului (Faţă-Palidă, Palidă-Razăă), întreg cortegiul de măşti de cretă, de var), dezvăluindu-ne sub semnele unui alb funerar, agonic (v. şi *Moartea Iui Whîsller,* albul atîtor pinze irizat de iminenţă şi vestejire) pe aceşti *paria,* pe aceşti inocenţi Pierroţi :

> Maquillés d'obundon
> Beuglant : Ange I lu m'as compris A la vie, à la mort '
>
> Allez, ne jetez pas la pierre Aux blancs parias, aux pures pierrots.[51]
>
> *(Pierrots,* III)

Sau :

> Blancs enfants de choeur de la Lune,
> Et lunologues éminents,
>
> Ils disent d'un oeil faisandé Les manches très sacerdotales, Que ce bas monde de scandale N'est qu'un des mille coups de dé.[52]

O „înţelegere lunară" («lunaire entendement»[53] în *Locutions des Pierrots),* „coşmare pline de talent", „în- finituri de împrumut** («des infinis d'emprunt»), dar mai ales acest strigăt al limburilor[54], ţinut pe braţe[55] cu nonşalanţă («Faut pas nous mettre sur les bras/Un cri des Limbes prolifères») sînt mici fulgere imaginare din

Laforgue, ce ne fac să ne gîndim şi altfel la lunatecul Emil Botta. Ezra Pound [56], Lautréamont şi T. S. Eliot [57], invocaţi şi în încercările do comparatism existente în exegeza cmilbottiană, sini pentru mulţi comentatori termeni obligatorii în studierea ascendenţelor şi descendenţelor din scriitura lui Jules Laforgue. Ca şi Laforgue, Botta parazitează sistematic codurile verosimilului, ale lirismului, alegoriei sau proverbului practicînd şi el genul *Moralităţilor legendare,* la care ne trimite expres poemul *Moralitdţile,* unde scriitura, arta, teatra- • litatea existenţei, jocul aparenţelor şi esenţelor sînt văzute ca o răsturnare de brazde, ca un înfricoşător *arat,* ca o trecere din existenţă în non-existenţă, din conştientă în non-conştienţă, din creat în increat :

> înfricoşate pluguri parc că ară I Comedienii pe un podium, clocotind, spumcgînd, «Mireasa Fierarului," recitind, au uitat numele miresei fierarului. A fost un

lapsus, o regretabilă omisiune cu mireasa fierarului în hohote plingind.
Aşa trecu ea din existentă în non-existentă. din conştientă în non-conştienţă. din creat în increat. înfricoşate pluguri pare că ară.

(Moralitdfile)

Generalizarea principiului de secundaritate («le principe de secondarité»), semn al parodiei ce se transformă.din marcă în fundament al scriiturii, poate fi urmărită nu ■ doar la Jules Laforgue [58], ci şi la Botta, unul din rarii poeţi în stare să prezerve şi să impună abisalitatea, metafizica şi tragicul parodiei, cutremurul discursului în falset. Această renaştere a lirismului prin bufonadă, sub auspiciile unui Pierrot lunar şi ale dandysmului nocturn («Encore un de mes pierrots mort ; / Mort d'un chronique orphelinisme ? / C'était un coeur plein de dandysme / Lunaire, en un drôle de corps.») din Locu-

lions de Pierrots-[9]*,* confirma viabilitatea paralelei La- forgue-Botta.

Multe versuri clin *Locutions des Pierrots* ne trimit ia Botta, precum acest autoportret : «Je ne suis qu'un viveur *lunaire* (...) Retroussant d'un air de défi / Mes manches de *mandarin pâle»* (s.n.) sau «Mais où sont les Lunes d'antan ? / Et que Dieu n'est-il a refaire?»[60].

În *Dialogue avant le lever de la lune,* rătăcirile sînt puse sub semnul astrului nocturn : «J'aime mien / Donc m'en aller selon la Lune»[61]. În *Petits mystères,* iuna este astrul petrecerii, al botezului şi linţoliul : «Mets de la lune dans ton vin»[62] şi „Lune, consomme mon baptême / Lave mes yeux de ton linceul." [63] Nuitamment e un portret al lunii, în care adoraţia nu-şi refuză şicanarea :

O Lune, coule dans mes veines Et que je me soutienne à peine.

Errante Delos, nécropole, Je veux que tu fasses école ;

Et tiens, adieu *; je* rentre en ville Mettre en train deux ou trois idylles, En m'annonçant par un Péan D'épithalaine à ton Néant.

Acestui discipolat al astrului palid din opera lui Jules Laforgue îi corespunde, în opera lui Botta, un întreg cortegiu de imagini, mai puţin burlesc şi fantezist, alcătuind o „religie a lunii", cind şi cînd supusă ereziilor şi apostaziilor, invectivei şi chiar spaimei celui ce se simte ţintuit de privirea Gorgonei : *Anotimp* (frunte a lucrurilor, luna mea, proră!"), *Totul în juru-nii* („Eşti al nopţii miez putred, / lună verzuie"), *Clipei* („al nopţilor sublim policandru"), *Măiastră* („brăţară de lună au cuprins mijlocul / seninei Măiastre, lujerul de floare"), *Seraphifa* („Lună, Fortuna ! Tu, călătoare"), *Soli- locviu* („lubirea-n cer cu luna se certa [...] / O masca ei cumplită de Gorgonă / şi părul auriu care cădea, / un fum, un foc, dintr-o lunară zonă"), *Elegie* („lunaieca moarte ce-mi cere la poartă"), *Dulciule, ascunsule* („Ah, se scutur tineri anii mei, / în băltoaca lunei, palidei. /

i

Scanned with OKEN Scanne

Misiuie-mă cu sărut sălciu, / allissimă lună! Fă să nu mai tiu'"}. Versurile troc do la ardoare la nelinişte, de la sublimul priveliştii la extazul lăuntric, de la sentimentul de securitate la angoasă, *Nefiinţei* („am întrebat steaua şi vrăjitoarea lună am întrebat"). Aşa sînt construite poemele *Ca frunza* („în raiuri nalte, sub arcul porumbeilor, / s-au întîlnit Endymion cu Luna"), *Dintr-o iarnă* („scheletica lună pe cor a lucit, / a tins către mine un braţ prăpădit"), Cavalerul cu *melc de ciur* („E- ram lunarul cavaler / mai lunar decît luna din cer"), *în munţi* („Se făcea că intrasem ca iarba în secera lunci, / se făcea că murisem din cauza lunei / de inima rea."}, *Aură* („Singură, singurătatea îmi spune că luna se învaţă ca o rugăciune, / că-s palorile ei din lunar tezaur, / aceste medalii aruncate-n vitralii"). Aceste imagini alcătuiesc o heraldică proprie, avînd ca „herb" astrul nocturn, însemn al *Cavalerului cu melcul de aur. Transilvania, 1940'* („E luna flămînzilor, o luna clinilor, / e boieriţa ce împarte colaci de cenuşă ! românilor"), *Lucifer* („cu imaginea eretică a lunei aproape, / vieţuiesc, rătăcesc"), Laude („tu, lună, icoana sfin- ta mea eşti ! / Adorările mele te urmează / în exiluri cereşti !"), *Intermezzo* („Văzui astă-noaple o faţă de cridă, / şi-n fereastră o neagră aspidă / şi o mie de boturi căscate. / – Luna, era luna, bărbate"), *Din nefericire* („şi note nebune, / accente nebune, ! lunei vor spune / cît o iubim!"), *Ochiul de aur* („Mă privea, mă îngheţa / ochiul de aur, basiliscul nopţii") dau şi o coloratură socială divinului astru, reprezentat uneori grotesc, sub forma himerelor şi coşmarelor. *Noapte-minunc* („De lună deplîns, căutam / izvorul iluminatului singe,/ al acelui ce curge prin vinele Nezămislitului şi Neadevărului"), *Cele nouă surori* („Ce-ţi făcu, Lună, junimea de ramuri ! ca, prin ţepile tale reci, s-o petreci?"), Cugefe *rele* („Şi lunci din cer i-aş lua / cadavericul chip"), *Noapte de Andersen* („pierdută în clarul lethcic de lună"), *Adoraţia Lunei* (citabilă în întregime şi tri- miţîndu-ne la poemul lui Baudelaire, *Les bienfaits* de *la lune), Ne număraţii* („m-ani abătut de la religia lunei"), dezvoltă un adevărat scenariu de ipostazieri, luna suferind ca şi eul în *Elogiul ipocriziei o* multiplicare

Scanned with OKEN Scanner

ncsfîrşită, o remarcabila polinimie : *Pa mint* („Suie, coboară colina, un triumvirat: Luna, Valahul şi Zeul”), *Lucrarea ta...* („Lucrarea ta, Noapte, se numeşte confuzie ; / fost-a luna, oare ? Poate că nu, / ci tu, Iubire, poate că tu“), *Amintirea Îratelui meu, Trecut* („Tăcem în cor / de codru înveliţi, / cu luna clara / faţa ne spoim. / Foarte bogaţi / deşi săraci lipiţi”), La *cortul nopţii* („Şi ce noapte în cap, / ce marmoră neagră ’ Cum işi fac de cap / şi stele şi lună I Şi ce păruială / şi cum se mai bat!”). Acestui poliptic lunar nu-i lipsesc perspectiva luxurii şi a cochetăriei, umbra singurătăţii şi miraculosul: *Plaje* („ca recele, rotundul astru influent”), *Figura* („Cine a cunoscut astrul în luxurii şi depravare”), La *o anumită oră* („Şi luna pudrată care a coborît din caretă“), *Surpriză* („Tu, lună, a cerbilor, a singuratecilor mumă“), *[Cerul pletos asupra-mi se scutură]* („E Salamandra cu părul albastru, e luna / ce s-a dus să se scalde-n havuz”). Există şi un paroxism al invectivei, cind în plină adoraţie e slobozită injuria. Prezenţa astrului e socotită periculoasă, luciferică, provocatoare de naufragii, de îndoială, cînd nu e un obiect umil, derizoriu („un opaiţ”). Oricum, e interesantă identificarea călătoriei, în sine, a lăuntricului abisal, dăruit suferinţei, cu ascensiunea pe trepte de lună, mod de a sugera partea nocturnă a psihicului, lunarul şi lunate- cul lăuntric : *Jurnalul unei dezamăgiri* („Pe cit pot mă feresc de lună, cînd ea mă vede, ştiu, nu-i a bună ! / Ah, lună, tu căţea bătrînă, / Unda mi-o îneci în fîntî- nă!“), *[Suferinţa mi-a pus]* („Suferinţa mi-a dat / săru- tarea-i nebună, / la ceruri sa urc / pe trepte de lună.“), *Vedere* („luna păstoriţa ce muri în floare”) *Isaia XIX, 20* („Cap de Aur, Lună, dă tu somnul cercului, somnul inelului / celui ce fuge de sabia furiei Mielului”), *Chipul transfigurat al actriţei* („Vezi umbre de lună cum trec / peste ale mării tonuri şi miragii... / Doamne, atunci se petrec / secretele tale naufragii.”), *Primarii din Cork* („solia solară, lunară, / nici eu nu mai ştiu”), *De con- solatione* („un opaiţ, luna.“).

La Jules Laforgue, luna e asociată adesea cu *spleen-u]*, fiind, precum la Bolta, corespondentul cosmic al trăirilor negative : «Ah, ce soir, j’ai la coeur mal, lo

Scanned with OKEN Scanner

coeur à la Lune.»[64]. *(Etais),* lu poemul *La lune est stérile,* astrul e numit «léger manuel d'instincts»[65]. Ca şi la Botta, imaginarul dezvolta nobile şi emoţionante divagaţii sub semnul şi în cinstea lunii. în poemul lui Jules Laforgue, *Nobles* et *touchantes divagations sous la tune*[66], exista un remarcabil elogiu adus Verbului, pentru fericitele lui oglinzi şi transcrieri ale infinitului, pentru spccularitatea dezlănţuită pe care i-o oferă sufletului, pentru puterea de a reflecta polifonia fiinţei, ba chiar mai mult, acel et caetera al deschiderii şi sugestiilor nesfîrşite («le miroir de mes et *caetera») :*

> Croient-ils à des miroirs plus heureux que la Verbe,
> Et se tuent ? Infini, montre un peu tes papiers ! Oh ! FEdcn immédiat des braves empirismes ! Croyant comme un beau chat me chère petite âme, N'arriver qu'ivre-mort de Moi-même 4 la mort !

În *Litanie des derniers quartiers de la Lune*[67], un întreg imaginar ludic şi livresc releva preeminenţa astrului nocturn în opera lui Jules Laforgue : «Eucharistie / De l'Arcadie, // Qui fait de l'oeil / Au coeurs en deuil, / Vortex-nombril / De Tout-Nihil, / Miroir et Bible / Des Impassibles, / Hôtel garni Z De l'infini / Sphinx et joconde / Des défunts mondes. ! O chanâan / Du bon Néant, / Néant la Mecque / Des bibliothèques / Léthé, Lotos / *Exaudi nos !»,* Exista la Jules Laforgue şi la Emil Botta, de asemenea, în spatele imaginarului centrat pe o anume paradigmă, a lunii, în cazul de faţă, un *etern qui-pro-quo,* un amestec în doze mai mici sau mai mari de *parodia sacra* şi adoraţie. La Jules Laforgue primează ceea ce el numeşte în *Cythère* «le Tatonage des concettis»[68]. Motto-urile din *llamlet,* ce însoţesc poemele din Des *fleurs de bonne volonté,* reconfirmă „hamletismul" celor doi scriitori, mai „sistematic* în cazul lui Jules Laforgue, obsedat realmente de personajul shakespearian pînă şi la nivelul scriiturii ce desfăşoară un mozaic al alternativelor, un adevărat hamletism verbal, fiecare cuvînt avînd tendinţa de a ii şi a nu fi el, graţie interpolărilor de sunete, jocurilor lingvistice şi acestui irepresibii „tatuaj de concetti". Oricum, cei doi scriitori sînt bîntuiţi de obsesia lui llamlet, tra- ducindu-se ia Bolta şi în dorinţa de a interpreta acest

rol ce i se cuvenea. (Dovada şi certitudinea lui Eugen Jebeleanu, ce vedea în Botta pe singurul posibil „interpret ideal" al prinţului danez.) Pe cei doi poeţi îi leagă afinităţi destul de complexe, de n-ar fi decît aerul de copii teribili, tratind cu ireverenţă un orizont ce se întinde de la romanesc pînă la absolut[69]. Arabescurile din suferinţă, invocate într-un poem laforguîan, Arabesques *do malheur,* feericul dialogat, lirismul invadat de *dramatis personac,* transformarea viziunilor în sa- lumalii[70], scuzele şi acuzele macabre[71], joaca de-a liberul arbitru sînt comune ambilor poeţi. Există la Botta şi la Jules Laforgue acel *spleen cosmic,* care pe autorul *Complaintcs-lor* l-a obsedat, dovadă că, într-o primă gestaţie, vroia să le intituleze chiar *Les Spleens cosmiques,* după cum mărturiseşte într-o scrisoare către Ch. Henry [72].

Plonjarea în apele visului, pe care-o suportă imaginarul ambilor poeţi, ce refuză descrierea exactă (să recitim poemul lui Botta *Este descripţia...),* e legată la amîndoi şi de un soi de distincţie a rostirii, ocolind na- turalismele. O scrisoare a lui Jules Laforgue către sora lui, Marie, ni se pare edificatoare nu doar pentru autorul *Comp!aintes-lor,* ci şi pentru Emil Botta, arborînd în poezie graţia şi distincţia unei garoafe, dac-ar fi să parafrazăm jocul laforguîan *oeil-oeillet:* „Regret, aici, un lucru, scria Laforgue, – anumite versuri naturaliste care-au scăpat, şi necesare. [...] Viaţa este grosieră, e adevărat, dar pentru numele lui Dumnezeu! cînd e vorba de poezie, să fim distinşi ca nişte garoafe : să spunem totul, totul (ceea ce sînt într-adevăr murdăriile vieţii ce trebuie să aşeze o melancolie umoristă în versurile noastre) dar să spunem lucrurile într-un mod rafinat. O poezie nu trebuie să fie o descriere exactă (ca o pagină de roman), ci înecată de vis." [73]

Botta nu a fost însă fascinat de îndrăznelile lexicale şi de crearea unui vocabular propriu, în accepţia pe care i-o dădeau decadenţii. îndrăznelile lui privesc mai ales viziunea. Acel fascinant şi cutremurător *glissando* imaginar, puterea de a face epithalam şi litanie la modul ironic, vocaţia hibridărilor şi a *parodiei sacre* în sensul în care un cuvînt înnobilat de lirism şi aparţi- nind sublimului poate fi dăruit unui registru compozit sau umil. Baudelaire înnobilase francezul *Paranymphes* (numindu-l pe prietenul miresei sau cil mirelui, carc-i conduc pe aceştia la ceremonia căsătoriei).

L-a folosit în poezia *Les Épaves.* Laforgue îl supune deja grotescului şi anamorfozei şi scrie un poem intitulat *Le Monstre ou le Paranymphe d'une nymphe macabre.* Botta va provoca numeroase asemenea distorsionări şi glisări de registre, daca n-ar fi decît vecinătatea morţiu-moar- te-mărţişor sau poemul *D.oamnă cu toporaş,* sugerîridu-ne simultan frageda floare şi unealta asasină.

Botta nu are, spre deosebire de Laforgue, acest /xirü'-prîs al înnoirilor continue. Poezia lui a fost şi mai este derutantă, pentru ca e greu s-o subordonezi unei etichete şi mai ales unui orizont de acceptabilitate minat de intransigenţe puriste. Multiplicitatea căilor poetice, desfăşurînd un sincretism al vocilor, iar nu paralelismul lor, creează acea dificultate a relevării unui principiu unic ce-ar prezida viziunea.

Ochiul-garoaiă la care ne trimite Laforgue, mai mult în sensul unei distincţii şi ceremonii a rafinamentului, e la Botta o inflorescenţă a ochiului, o deschidere a . privirii asemeni petalelor unei flori îndreptate în acelaşi timp spre toate punctele cardinale ale poeziei, pe care interpretul se vede obligat să le smulgă rînd pe rînd, desfigurîndu-i plenitudinea şi această libertate şi independenţă de sine, împlinind un miracol al naturii, o armonie ivită din împlîntări, doar aparent singuratece. Botta îşi vede poemul cu un ochi de garoafă, cu un ochi făcut dmtr-o mulţime de irişî, independenţi doar prin „smulgerea" rînd pe rînd a unei ecloziuni naturale. O- chiul lui e natura, iar nu floare artificială a lirismului. Obsesia vegetalului ce-i străbate poezia vine dintr-o intuiţie fundamentală, care l-a determinat şi pe Baudelaire să renunţe la titlul de *Limbes* în favoarea celui de *! leurs du mal.* Flori ale răului, ale graţiei, flori scoase de iluzionist printr-o inefabilă scamatorie, poemele lui reabilitează o natură a lirismului ce sparge carapacea unui mugure liniştitor pentru a elibera o ecloziune ce-şi conţine în egală măsură vitalitatea şi alarmanta diso- luţie, strălucitoarea şi umila efemeritate. Stilul (stihi- rile) la Botta sínt asemenea apariţii proaspete ce-şi grăbesc, prin distanţă şi luciditate, dispariţia, amestec de strălucire închizînd paloarea, veştejirea, uscăciunea. Puţini poeţi au curajul unei asemenea alegeri dureroase şi trufaşe pentru o scriitură insolită, făcuta din înflorirea şi fanarea aceluiaşi stil.

La Botta se naşte sărbătoarea în alaiul de măşti. Laforgue, scufundat în contemplarea de sine a scriiturii, în acest narcisism lexicografic, în bulimia neologismului ironic şi fantezist, trăieşte o

suficienţă a costumului'şi qui-pro-quo-ului ce împiedică configurarea spaţiului carnavalesc. Inteligent, alert, el n-are acea putere de exorcizare a melosului şi nu e un Orfeu peste toate sălbăticiunile şi sălbăticirile (altfel intelectualiste) ale cuvintelor. E doar un «Orphéon massacreur», un cheltuitor de artificii, un îmblînzitor şi fascinator ce nu-şi poate depăşi condiţia de Pierrot. Tristeţea lui ne amuzei şi tînguirile lui nu trezesc decit entuziasmul în faţa inteligenţei. Ne fascinează ca prestidigitator. Melosul lui •e doar un număr iluzionist, căci instrumentul ce-ar trebui să cînte e pianul jupuit din tabloul lui Dali, ingenioasă, abstruză şi insolită prezenţă a unei absenţe, în care intimitatea cu tragicul şi cu threnosul e doar gestul .abolirii acestora, printr-o smulgere a epidermei limbajului. Nu mai vedem decit scriitura ingenios boţita, pliurile imprevizibile ale unei originalităţi epidermice. Dacă la Botta poezia, ca joncţiune a identităţii cu alteritatea, mai poate proclama deviza lui Rimbaud, *Je est un Autre,* la Jules Laforgue această întîlnire, gratie consumării ei la suprafaţă şi nu în adîncurile* viziunii, se poate traduce în *Je est personne,* cum observa Jean Pierre Richard [74]. Chiar limba atît de dezinvoltă are spontaneitatea vertiginoasă şi germinală a efemerului : «Pastel défunct ! Fondant sur une langue ! Mort / Mourante Ivre morte». Oricum, Laforgue şi Botta au în comun o sensibilitate dramatică, histrionică, «histrionic sensibility», cum o numea Francis Fergusson[75], iar partea de bravadă şi bufondă trebuie văzută şi ca o mască, făcută să nu arate durerea, tragédia lui Hamlet travestit în Pierrot ori suavitatea şi ange- lismul în straiele Arlechinului.

NOTE

[1] Léon Paul l'argue, *Jules Laforgue*, în *Reporter,* «nul 1H, nr. 71, 23 niai 1935, p. 4.

[2] CL Calinescu, Eni// *Botta: Întunecatul April*, în *Adevărul* literar *şi artistic,* seria a lll-a anul, XVIII, nr. 861, 2? iunie 1937, p. 15, V. volumul Ulysse, E.P.L. 1967, p. 340—344.

[4] Léon Pau) Parque, *art, dt.,* lu *Reporter,* anul III, nr. 71, 23 mai 1935, p. 4.

[4] *Idem, ibidem,* p. 4.

[ö] Félix Fénéon citat În Jéan Louis Debauve, *Laforgue en son temps.* Editions de la Baconnière, Neuchâtel, 1972.

[Ů] Jules Laforgue, *Lettres à un ami,* ed. Jean-Aubry, Mercure de France, p. 100: [w]M-am.reambalal pentru versuri: imaginează-U că vreau să se tipărească (imprime) în vara asta, ceva asemănător cu o *contribuţie* (Beitrüge) la cultul lunii, mai multe piesuliţc către Lună, un decameron de Pierroţi [...]".

[7] Citatele din Jules Laforgue sînt extrase din volumul Jules Laforgue, *Les Complaintes, Limitation de Notre-Dame La Lune. Derniers vers,* Texte établi et présenté, Introduction par Claude Pi chois, Librairie Armand Colin, Paris, 1959, Bibliothèque de Cluny.

[0] Jean-Pierre Giusto, *Les moralités légendaires de J. Laforgue,* L'écriture. innocentée, în *Revue des sciences humaines,* Lille III, numéro consacré à Jules Laforgue, 1980—2, nr. 178, Université- de Lille III, p. 39.

[a] Bernard Noël, *Magritte cd. cil.,* p. 55.

[lu] Ramsey Warren, *Jules Laforgue and the Ironie Inheritance,* New York, Oxford University Press, 1953.

[11] *Emil Botta scrie ca să realizeze un paradox,* în Emil Bolta. *Scrieri 3, ed. cit.,* p. 283.

[12] O. Densusianu, *Evoluţia estetică a limbei române,* V, Epoca contemporană, 1937—1938, Universitatea din Bucureşti, Facultatea de Filoşofie şi Litere, curs, p. 9, 10, 16, 18.

[13] Jules Laforgue, ed. cil., p. 19.

[14] *Idem, ibidem,* p. 21.

[15] *Idem, ibidem,* p. 31—33.

[lti] *Idem, ibidem,* p. 48—49.

[17] *Idem, ibidem,* p. 56.

[10] *Idem, ibidem,* p, 61—66.

[iy] Jules Laforgue, *Oeuvres complètes,* tome V. Mercure de France, 1925, p. 20—21. Scrisoare din mai 1883.

Maurice Nadeau, Documents *surréalistes,* Ed. du Seuil, 1948.

[21] Rene Chili, *La Muse à Bibi,* Paris, p. V.

[22] Jules Laforgue, *Préludes autobiographique,* În ed. *cit.,* p. 62.

[23] *Idem, ibidem,* p. 65.

[21] *Idem, ibidem,* p. 66.

[25] *Idem, ibidem,* p, 7Ü—71.

[2ü] *Idem, ibidem,* p. 70.

[21] Daniel Grojnowski, *Poétique des Complaintes,* în *Revue des sciences humaines,* Lille Ilf, nr. 178, 1980—2, p. 22.

Scanned with OKEN Scanner

» Coquelin Cadet, *Le monologue moderne,* Ollendorf, 1881, p. 12 !ÿi 21 şi Coquelin Cadet et Coqlielin aine, */.'art de atir* io *monologue*, Ollendorf, IBB I.

*' *Idem, ibidem,* p. 132—135.

*“ Idem, *ibidem,* p. 133.

42 *Idem, ibidem,* p. 186—187.

Jules Laforgue, ed. *cif.,* P. 72—77.

.« *Idem, ibidem,* p. 73.

dl *Idem, ibidem,* P- 84—05. La P- 84: Elle, loyale rêve mort-né

;rz *Idem, ibidem,* P- 96—97.

Idem, ibidem, **P.** 99.

31 *idem, ibidem,* p. 102—403.

Idem, ibidem, I>. 102—103.

Şi *Idem, ibidem,* p. 105.

.<7 *Idem, ibidem,* P- 104—106.

-Ö *Idem, ibidem,* P- 110—112.

j» *Idem, ibidem,* P- 115.

** *Idem, ibidem,* p. 186.

44 *Idem, ibidem,* p. 186.

45 *Idem, ibidem,* p. 197—198,

46 *Idem, ibidem,* p. 200—201.

4/ *Idem, ibidem,* p. 207—209.

4Ü *Idem, ibidem,* p. 210—21 i.

Idem, ibidem, p. 212. '

50 *Idem, ibidem,* p. 224.

al *Idem, ibidem,* p. 226. „ 02 *Idem, ibidem,* p. 227—228.

3J *Idem, ibidem,* p. 233.

M *Idem, ibidem,* p. 235.

35 *Idem, ibidem,* p. 236.

Jules Laforgue, ed. *ciL,* Claude Pichois, v. *Introduction* de Claude Pichois : ,,Ce-ar fi fost Ezra Pound fara Laforgue *>i mai ales T.S. Eliot?“ („Que serait Ezra Pound suns Laforgue el surtout T.S. Eliot ?“).

aZ Eduard J.H. Greene, *Jules Laforgue et T.S. Eliot, Revue de Littérature comparée,* (XII, 3) juillet-septembre 1948, p. 363—397. Au apărut numeroase studii despre *Lautréamont $i Laforgue, Laforgue çi Baudelaire,* despre *Wallace Stevens, Laforgue ?i Baude foire.*

“ Daniel Grojnowskî, *Moralité légendaire,* în *Critique,* nr. 368, p. .63—71.

** Jules Laforgue, ed. *cil,,* p. 243.

w *Idem, ibidem,* p, 247.

111 *Idem, ibidem,* p. 249.

,;7 *Idem, ibidem,* p. 252.

0 *Idem, ibidem,* p. 253.

Idem, ibidem, p. 256—257.

10 *Idem, ibidem,* p. 258—261.

66 *Idem, ibidem,* p. 266—268,

w *Idem, ibidem,* p. 272—273.

•* *Idem, ibidem,* p. 40.

Scanned with OKEN Scanne

[M’] Jules Laforgue, *Petites misères d'htvcr,* în *c.d. cil.,* vol. H, p. 59—60. V. şi versurile : «Avec des moues d'enfant goulu / Du romanesque à l'absolu.»

[™] Jules Laforgue, cd. ciL, IL p. 129, V. versul : «oh ! Quelle nuit d’eloilos I Quelles saturnales I»

[ïl] Idem, *ibidem,* p. 203—204.

[rt] Jules La f orque, Oeuvres complètes, tome IV, Mercure de Franco, 1925. V. scfîsoarca cuire Ch. Henry, din mai 1882, p. 163—164.

[M] Jules Laforgue, Oeuvres complètes, vol. H, din scrisoarea calro Marie, datata «Bade, lundi» (juin, 1884), p. 227.

[n] Jean Pierre Richard, Donc je m’en *vais,* în *Revue des sciences humaines,* nr. 178, 1980—2, p. 59.

[*•] Francis Fergusson, *T lie Idca ci a Theater,* Princeton Uni- vcrsily Press,1949, p. 10—11.

Scanned with OKEN Scanner

”STATUIA IRONICĂ”

La 19 ani, Emil Botta scrie despre Cocteau[1], re- ferindu-se la filmul acestuia *Le sang d'un poète,* turnat în 1929, pentru vicontele de Noailles şi realizat din perspectiva certitudinii că cinematograful e „unul din mijloacele de *a exprima personajul necunoscut care ne locuieşte”* (s. n.). „Sîntem locuiţi de o noapte cu mult mai inteligentă decît noi. Eu trebuie să fiu servitorul acestei forţe care nu ţine de *inspiraţie,* ci de *expiraţie,* care iese din infinitul nocturn pe care-l purtăm în noi. [...] Rolul poetului este să-şi pună gîndi- rea în act. Imaginaţi-vă deci cît de mult ne ajută filmul, el care ne permite sa arătăm lucrurile intime.“ Importantă este afirmaţia lui Botta, potrivit căreia ne aflăm în faţa unui nou gen de film documentar : „Jean Cocleau cutreieră însă, împreună cu noi, peisajele translucide ale visului şi ale morţii. Viziunea unei lumi stranii şi ascunse, asemeni izvoarelor aurifere din miezul pămîntului.“ [2] Tot în anul 1930, Botta se mai referă la concepţia lui Jean Cocteau din La *pensée par image,* unde sînt preconizate scenariile gîndite exclusiv pentru cinematograf 3. Într-un eseu scris mai tîrziu, *Un teatru al clinilor*[4], Botta pune pe seama lui Cocleau paradoxala sentinţă : „Într-un teatru al cîinilor, cortina se ridică asupra unui os”, aserţiune ce va ÍÍ ulterior atribuită lui Apollinaire, într-un interviu tipărit în revista *Luceafărul*[5]. Botta a cunoscut în mod evident opera lui Cocleau. Dar paralela ce se deschide prin această nouă lectura de ecorşeuri porneşte de la premisa existenţei unor afinităţi substanţiale în gîndirea artistică a celor doi scriitori, deşi di- *similaritatea* (nonasemănarea) *talentelor* şi

individualitatea radicală ce-i caracterizează sínt indiscutabile. Atitudinea noastră faţă de operele pe care le vom citi, cu o „vicleana” strategie a similitudinilor neasemănătoare sau doar aparente, e un posibil ecou al metodei lui Georges Poulet, practicată asupra lui Baudelaire şi Rimbaud . în volumul *La poésie éclatée*[6]. Situarea lecturii în interiorul operei şi prezentarea lumii acesteia ca totalmente incompatibilă cu oricare alta sint atitudini tipice pentru comentariile lui Georges Poulet, influenţînd chiar spaţiul comparatismelor şi-al analogiei. Strategia subminării analogiei prin asemenea apropieri de universuri radical incompatibile e explicată astfel de Georges Poulet : „Dacă treci brusc de la un anume autor la un oarecare altul, universul mental pe care-l prezintă primul se prăbuşeşte, lăsînd locul unui univers în întregime diferit, de neconciliat cu acela de care este apropiat. Astfel, de la Baudelaire la Rimbaud, există ceea ce se poate numi o explozie (o ruptură), -«un éclatement de la poésie».“ [7] A recunoaşte ruptura, falia ce există între două universuri artistice supuse comparatismului e modul cel mai seducător de a practica analogia, amendată, penalizată prin chiar actul ce-o instituie ca afinitate, asemănare, apropiere, corespondenţa, înrudire, similaritate, similitudine. A vorbi despre *ruptură în apropiere* şi *neasemănător* în *asemănare,* despre *necorespunzător* în *corespondentă* şi *incompatibilitate în Înrudire*, despre *diferit În similaritate* şi despre *neegal şi altfel hi proporţie şi similitudine* nu înseamnă decit un mod de a proclama (şi ‘ironiza indirect) servituţile analogiei în artă, unde unicitatea refuza uniformitatea (uniformizarea), iar egalitatea valorilor nu suportă substituirea sau „trocul” în cultură.

li vom compara pe Cocleau şi pe Boitei, cu acest *parti pris* al incompatibilităţilor ce sini puse în paranteză, cită vreme analogia beneficiază de o expansiune mai mult decit periculoasă pentru credibilitatea şi creditarea propriului demers.

Scanned with OKEN Scanner

Thomas ITmposteurU deţine în opera lui Cocteau rolul personajului paradigmatic. Gide, care iubea enorm aceasta carte pentru că ea intra în a sa „mitologie a mincinoşilor“, spunea a propos de Thomas că ,.c copilul care din pricină că s-a jucat de-a calul devine cal“. *Thomas l'Imposteur* îşi are un corespondent în Joseph Turmei, eroul cu multiple identităţi din *Elogiul ipocriziei*[9] şi bufonul contrariindu-l pe Johannes de Silentius, personajul din *Alegoria* ce însoţeşte volumul de desene *Balamuc Palace liotei*[10]. Seria afinităţilor poate fi completată printr-o lectură a prozelor din *Trlntorul,* din perspectiva unui «ecorşeu» Jean Cocteau, practicat pe semnificaţiile dezvoltate în *Thomas ITmposteur.* Poezia lui Bolta, cu întreaga ei cohortei de măşti şi pseudonime ale eului liric, ne oferă numeroase puncte de sprijin reale în dezvoltarea acestui scenariu de afinităţi. Să decupăm mai întîi cîte- va fragmente din *ecorşeul* Cocteau. „Guillaume, în ciuda numelui său de incredul, era un impostor“[11], (idee dezvoltată şi de poetul român în *Toma Necredinciosul).* Sau : „Găsind în minciună o anticameră a aventurilor” [1a], aşa cum se întîmplă în poemele lui Botta, *Satiră duhului meu, Fachir, Este descripţia...,* în Gln-

sul Petrului Cercel:

toate cc le-am auzit, sunau a minciună, a fals.
— *Spune falsul,*
ar H, la sunet, inimos, (s.n.)
— Frumos, nefrumos eu am auzii
Glas de Petru cum s-a jeluit.

sau în poezia fn *luna lui mai,* unde luatul cu binele, cu frumosul naşte gesturi mincinoase, declanşînd cutremurătoare aventuri :

— înger, aşa-zîsul do minuni făcătorul cu binele m-a luat, cu binişorul şi, suflînd peste mine, ni-a stins. Apoi m-a luat frumos, cu frumosul şi cu mine de-a azvîrlita a dat nemilosul.
Şi înmărmurii în păduri.

Sub proteefia acestei deghizări, Thomas l’lmpos- teur trăieşte jumătate în somn, impostura avînd funcţia de a-l surclasa, iar nu declasa [13]. E un semn pozitiv. Personajul lui Cocteau, asemeni multor

eu-uri şi *alier-ego-un* emilbottiene, înşeală fără maliţie, evenimentele arătînd că el este adevăratul păcălit [14]. Aşa cum pe Guillaume „o stea de minciună îl conducea drept scop”[15], tot astfel pe bufonul lui Botta (din alegoria la volumul *Balamuc Palace Hotel)* minciuna, care pare să fie adevărul gol-goluţ, îl salvează de la un dezastru luat de ceilalţi drept scenă benignă de teatru.

Socotit de Claude Mauriac drept cel mai frumos roman al lui Cocteau, *Thomas Tlmposteur* este istoria unei minciuni, povestea unui trişor. E vorba însă în cartea aceasta de un fel de minciună purificată, pentru că e plină de o sinceritate profundă. Cocteau îl citează în *Opium* pe Goethe, referindu-se la cuvintele pronunţate de acesta în legătură cu o gravură de Rem- brandt: obţii culmea adevărului cu ajutorul contrariului realităţii. Mistificările lui conţin, la fel ca şi cele cultivate de Botta, o disperare secretă, un soi de luptă emoţionantă, cumplită, cu moartea privită faţă în faţă, în *Prefaţa* la volumul *Rappel â l'Ordre,* e explicat cit se poate de limpede amestecul de terifiant şi ciudăţenie caraghioasă pe care trebuie că-l au „gesturile unui om care merge (calea) pe moarte”. Mistificarea unei asemenea călătorii e angoasa întoarsă ca o mănuşă în bufonadă. în *Journal des Faux-Monnayeurs,* Gide remarcă un lucru binevenit cînd interpretăm im- postura lui Thomas sau *Elogiul ipocriziei* scris de Botta: „Adevăratul ipocrit e acela care nu-şi dă seama de minciună. Acela care minte cu sinceritate.[1]* Claude Mauriac, parafrazînd acest adagiu, spune ca „adevăratul Cocleau este acela care nu-şi dă seama de minciună, acela care minte cu sinceritate”. Efigia lui Thomas l'imposteur pusă alături de fraza-exergă de la *Portraits-Souvenir* apărută iniţial în Opéra : «Je suis un mensogne qui dit toujours la vérité» sînt „fişe” în>tr-un dosar despre autenticitatea şi sinceritatea, iar nu contrafacerea şi artificialitatea literaturii moderne. Toate aceste fişe interesează şi opera lui Emil Botta. Şi Cocteau ne previne că artificialitatea personajului său era fără artificiu : ba mai mult, moartea personajului, în final, demonstrează încă o dată că ficţiunea şi realitatea erau în el unul şi acelaşi lucru. Acest sincretism insolit este tipic pentru multe din viziunile prezente în opera lui Emil Botta. De altfel, personajul lui Cocteau *Thomas Tlmposteur* (ca) şi personajul lui Botta din alegoria la volumul *Balamuc Palace Hotel* îşi au un corespondent, în Peregrinos, aşa cum ni-l evocă Montherlant în scrierea lui Aux *fontaines du Désir.* Montherlant e citat şi de Claude Mauriac, în cartea lui despre Cocteau *(Jean Cocteau ou la vérité du mensonge),* unde autorul lui Thomas impostorul e socotit unul din principalii responsabili ai degenerescenţei unei literaturi despre care ar vrea să scrie un studiu cu titlul La *literaturo avilie.* Nu sîntem de acord cu opinia lui Claude Mauriac, deşi cartea lui conţine analize interesante,

subsumate unor judecăji de valoare negativă. Perspectiva lui Claude Mauriac este de altfel improprie, opacă la adevărul şi autenticitatea unei literaturi moderne. Ne interesează însă analogia *Coc- teuu-Peregrinos* şi mai ales dezvoltarea ei *Peregrinos- Thomas Tlmposteur, Peregrinos-Johannes de Silentius* din alegoria iui Botta şi *Peregrinos-bufonul* din alegoria lui Botta). Lista de similitudini rămîne deschisă.

Din mărturiei lui Lucian din Samosata, citată de Montherlant, aflăm că Peregrinos, măcinat de vanitatea celebrităţii, cînd imaginaţia lui a ajuns la capătul puterilor. n-a găsit altă modalitate su provoace admiraţia mulţimilor decît să se arunce pe un rug, în timpul jocurilor olimpice. Interpretarea lui Montherlant e că Peregrinos s-a omorht din disperarea de a nu fi luat în serios. El a sperat ca lumea să creadă cel puţin în moartea lui. Dar şi moartea lui a fost tratată drept o farsa. Condiţia de Peregrinos a poetului alimentează şi devorează ceea ce lirismul modern ne-a învăţat să vedem în comedia şi tragedia literaturii. Botta şi-a lăsat traversate viziunile de asemenea personaje înrudite cu Peregrinos, ce poate fi socotit o adevărată paradigmă, nu doar pentru condiţia literaturii moderne şi postmoderne, ci pentru statutul pe care-l deţin ficţiunea şi autenticul într-o xeceptare ce suspectează ficţiunea şi autenticul.

Dar să revenim la filmul lui Cocteau, Le *sang (Tun poète,* care i-a relevat lui Botta calităţile de document ale unei lumi socotite îndeobşte fictive. în *Prefaţa* scrisă în 1946 la volumul ce tipărea scenariul acestui film, Cocteau explică opţiunile sale pentru o stare de semi-somn în care-şi parcurgea labirintul propriului eu, evitînd manifestările voluntare ale inconştientului. Această stare e regăsibilă la Emil Botta în imaginarul somnului, al visului şi al semi-treziei, ocupînd un spaţiu esenţial în poeme, proză sau publicistică : „Nu mă ataşam decît de relieful şi detaliul imaginilor ieşind din marea noapte a corpului omenesc. Le'adoptam (...J ca pe *scenele documentare* (s.n.) ale altui regn", declară Cocteau în *Prefaţa* la volumul *Le Sang d'un poète.* Cocteau nu a recurs în acest film nici la vise, nici la simboluri, ci a imitat mai degrabă mecanismul visului, printr-o anume relaxare a spiritului, asemănătoare somnului, lăsînd amintirile să se în- noade, să se manevreze, să „extravagheze" după cheful

lor. În ce priveşte simbolurile – repudiate şi de Botta- în starea lor pură, livrescă, «denotativă» să-i spunem – ele au fost substituite de acte sau de alegoria acestor acte – spectatorul putînd să le interpreteze cum îi convine. Or, şi la Botta imaginarul se constituie fundamental din acte (acţiuni, întîmplări) şi din alegoria acestor acte, acţiuni şi întîmplări. Indiferenţa lui Cocleau, faţă de ceea ce lumea consideră poetic, e o atitudine ce-l caracterizează şi pe Botta, interesat, precum scriitorul francez, să construiască „un vehicol pentru poezie". îngerul negru din *Le Sang d'un poète* seamănă cu îngerul poemelor lui Emil Botta, avînd atribute pe care le regăsim în travestiurile pe care şi le asumă personajelor masculine din *Trintoml* ori siluetele stranii din fragmentele romanului *Meridian.* Referindu-se la textul proiectat al filmului, Cocteau precizează că „liber să aleagă chipurile, formele, gesturile, timbrul, actele, spaţiile care-i plac, el compune cu acestea un documentar realist de evenimente ireale". Or, „un documentar realist de evenimente ireale" sînt şi lirismul şi proza lui Botta, dacă ne gîhdim cu cita obstinaţie a refuzat scriitorul taxarea literaturii sale ca fantastică, subliniindu-i „realismul**. Dedicîndu-şi banda de celuloid şi de alegorii memoriei lui Pisanello, Paolo Ucello, Pierro della Francesca, Andrea delCas- tagno, „pictori de blazoane şi de enigme", Cocteau circumscrie indirect o serie de afinităţi plastice esenţiale pentru interpretarea dinamicii imaginare emil- bottiene.

Despre prim-planurile cu mîini am mai vorbit. Ele ocupă, cel puţin, într-o primă fază de creaţie a lui Emil Botta, un loc important. Deosebirea este esenţială însă. La Cocteau, mîna de ghips, mina mulaj, sugerează o mască aproape mortuară a membrului, so- sia lui funerară, în timp ce la Botta, mîna hiperdi- mensionată, tinzînd spre o ecloziune vegetală ori spre o condiţie fibroasă, e un organ hipertrofiat, ispitii să

O Scanned with OKEN Scanner

alinga şi să acopere cit mai puternic invizibilul, irealul, Himera. În volumul *Le Sang d'un poete* la care ne-am referit stă scris la pagina 27: „Autorul mascat, în afara ochilor, cu o mină de ghips în mină. Prim- planurile cu mîna poetului". între poemele scrise de Bolta în perioada 1932-1934, aflăm aceste prim-pla- nuri de mîini :

degete subţiri, umede contacte urcă fluviul pe care l-am pierdut
(Staţiune)

Mîna cînta ploile, vieţi prin spaţiul cu efluvii senzuale
(Anotimp)

Cu fibroase degete ca plantele mării ţesătorii desfac cerul de foc
(Figură)

Degetele ţes alene
pe spinii oaselor o piele de spumă *(Dispariţie)*

Degetele nopţii s-au certat cu iarba unde rătăcea un duh neştiut
(Vestirea făcută mie)

Statuia ironică din filmul lui Cocteau îşi are corespondent în opera lui Emil Botta, unde, adesea, obiectele de artă – statuile, coloanele, zidurile, lucrurile („lucruşorul") realităţii banale, – vorbesc obsedate şi ele, asemeni sculpturii locvace, de posibilitatea de a se debarasa (vindeca de o rană) şi mai ales de şansa de a închide gura unei răni, căci modul de a face lirismul *mai concret* constă, mai cu seamă la Botta, dar şi la Cocteau, în rănirea concretului, în- sîngerarea, aducerea lui într-o stare paroxistică. Scena cu oglinda, intrarea poetului în oglindă (şi mai ales faptul că interiorul oglinzii duce spre '«hotelul Nebuniilor Dramatice») se poate institui, ea singură, în punctul de plecare al unui paralelism «sans rivages».

Prim-planul cu ochiul (ochii poetului) în gaura cheii ne evocă ferăstruica indiscretă prin care priveşte autorul în proza *Rondul de noapte.* Vocea care proclamă în *Le Sang d'un poete* „Oglinzile ar face bine să reflecteze puţin mai mult înainte să retrimită imaginile* [16] rosteşte, implicit, o replica emîlbottiană, aflată în subtextul vizionarului centrat pe tema oglinzii şi mai ales pe acţiunile ei şi alegoria acestor ac- ţiuni, Scena întîlnirii dintre îngerul-negru-ce-străIu- ceşte şi copil şi mai ales aceea a îngerului prezentîn- du-ne mecanismul aripilor, semănînd cu sistemul nervos al unei albine, ne evocă toate acele etalări de sine

O Scanned with OKEN Scanner

prezente în „decameronul îngerilor" lui Botta. Mai mult, Cocteau ne oferă şi un *Negativ al îngerului* [17] (s.n.). Colosal, etalat, strivit sub pelerina pală şi întoreînd o faţă cu o privire de animal gata să moară, în poezia lui Emil Botta, negativul îngerului este elementul decisiv, care exclude orice subordonare a an- Mai mult, Cocteau ne oferă şi un *Negativ al îngerarilor*, la Emil Botta, e mai aproape de celebrul personaj din poemul lui Cocteau *L'Ange Heurtebise* şi de *îngerul exterminator* al lui Kierkegaard. El nu are legătură cu iconografia gîndiristă şi nici măcar cu tablourile prerafaelite, al căror subiect e Bunavestire *(The Annunciation* de Arthur Hughes ori *Ecce Ancilla Domini* a lui Dante Gabriel Rossetti), deşi există la Botta un prerafaelism ce-ar merita o analiză, obligată din nou să obţină *doar* ecorşeul prerafaelit, şi nu reprezentări depline. Iată asemenea *negative ale îngerului* în opera lui Emil Botta :

Şi tu în mohorîta rochie de bal nu eşti oare heruvimul travestit ?
(Episod)

În volumul *Poesies* (1920), în versurile din Mori *d'un Cygne* apar asemenea îngeri confundabili cu Arlechin, cu Giiles, cu Hamlet, îngerii-bufoni ce-au invadat pictura modernă, dacă n-ar fi să ne gîndtm decît la Picasso, apariţii relevînd arlechinada angelicului şi angelismul bufon. Scrie Cocteau, în Mort *d un cygne:* «Un noeud embaumé se dénoue, / Lâche ses pourpres et son miel, / Car un ange qui fait la roue / Est frappé par le feu du ciel». Sau, în *Dos de l'ange,* din acelaşi volum *Poésies* (unde aflăm îngerul cocoşat, una dintre cele mai clare dovezi ale trecerii grafiei în grotesc şi-a extazului în exhibiţie) : -«Une fausse rue en rêve/ Et ce clairon irréel ! Sont mensonge que soulève / Un ange venu du ciel. [Que ce soit songe ou pas songe,/ En le voyant par dessus / On découvre le mensonge, / Car les anges sont bossus. // Du moins bossue est leur ombre ! Contre le mur de ma chambre.** îngerul exterminator, fie acesta şi „îngerul păzitor", din poemul lui Cocteau *A force de plaisir,* care strică păpuşile, poate fi întîlnit la Botta, multiplicat în „angelice hoarde". •

— E o frumoasă moartă, o tinără moarta
din care angelice hoarde au cercat să se-nfrupte

Dumnezeu! răzbunării a trimis în căutarea mea un trăsnet şi cetele îngerilor derbedei
(Aediiicabo ct destruam)

Dacă Botta compune „sonete unde o moarte senină era evocată *(Idilă),* Cocteau îndeamnă, într-un vers din poemul *Les oiseaux*

sont en neige ; «D’un tendre madrigal compose un deuil nouveau». Puse faţă în faţă, modalităţi asemănătoare de a provoca insolitul imaginii dau rezultate diferite. Cocteau sună mai uşor. E mai mult calambur în poemele lui, acolo unde la Botta se impun calamitatea, catastrofa. în ambele opere în- tîlnhn îngerii stîngaci, neajutoraţi, dar ceea ce ia Botta se erijează în obsesie, la Cocteau rămîne la stadiul de schiţă fugar conturată, sub imperiul inteligenţei artistice ori al teribilismului factice. lată-i pe îngerii neajutoraţi din poemul *Les Anges maladroits:* «Les anges maladroits vous imitent, pigeons. / Les anges répandus comme le pot au lait» sau pe îngerul- cornut din poemul *Plaint-Chant* (1923), semănînd cu bătrînul Moise : «Je veux tout oublier, et cet ange cornu / Comme le vieux Moïse, / Qui de moi se sa-

chant le visage inconnu / A coups de front me brise.» La Botfa, ei sínt înaripaţii, „arătări noptoase”, voci ambigue ale celestului sau demonicului, „simbole ale pa ti mei” :

> Ctitori ai veşniciei, Inaripatilor cenuşa rugurilor voastre se cerne peste lume.
> Doar coralii şi miinlle înecaţilor
> mai apucă toarta cerului în clocot, în spume.
>
> *(Leviathan)*

> arătare noptoasă ruptă clin rai
>
> *(Cerb)*

> Nu ştiu, nu ştiu : îngeri aud intonînd holderlianul acord, nu ştiu : satane aud – a iernilor goarnă grozavă spre Nord
>
> *(Dintr-o iarnă)*

> Şi lăudată fie Absenţa ! El, îngerul, obsesia, nu se arata
>
> *(Lumea bună)*

> Olacari am ales îngeri doi, simbole ale patimei mele, îngeri doi: unul cu faţa de chinuri cernită, liniştit celalalt, cătînd către stele
>
> *(Noapte-minune)*

» • / «A

Angelomania transformată în supliciu şi medievale carnagii, îngerii-sperietoare din atîtea poeme ale lui Cocteau *(Joueurs dormant à l’ombre)* şi Botta, bătăile dintre muritori şi îngeri, precum aceea evocată de Cocteau în *Les Alliances* f «Comme l'ange et comme Jacob, / Femmes et anges se battent, / Se tirent les cheveux, les robes / A pleines mains, à quatre pattes / Batteuses d'anges, de tapis, / Prenez garde à vos alliances / Car les anges sans surveillance / Sont pis encore que des pies») sau de Botta în remarcabilul poem *Cu privire la tabloul lui Delacroix: „Lupta lui lacob cu îngerul”* au, în spaţiul imaginar, rosturi de potenţare şi demontare simultana a patetismului. În poemul modern, angelomania este o tehnică a subminării patetismului, de unde în poemul clasic era tocmai

c-da tn coala 23

Q Scanned with OKEN Scanner

garanţia înduioşării. întreaga vocaţie provocatoare şi demonică a viziunilor lirice moderne poate fi studiată în rostul pe care-l au înaripatele prezenţe, îngerul pare să fi înlocuit şarpele inconografiei medievale şi renascentiste. El este rana, firul de sînge, un semn al demonismului lăuntric :

> Şuviţă de sînge ce a înger aduce, torna, torna fratre, către mine întoarce, faţa străIucc 1 S-a întors şi demon văzui, un cetăţean al iadului, o, coarnele căprii un spîn, o iudă, un iago văzui, sărutînd ale cerului cununii, privindu-mă rău, învăluindu-mă cu ardoarea Iui. Suna şi pustia Hecate şi cimbale sunau pe mări înnoptate. O, macii haotici, frămîntători, corole de foc agitînd, nu erau oaspeţi de rînd, ci apocalipticii nopţii feciori. Veneau, veneau deşuchiaţii, mii, armii, generaţii...
>
> *(Aduse de noapte)*

Sublima mişti citate a devenit „sublima ferocitate“ :

> Cînd, ce să vezi, o haită de îngeri, Cu o sublimă ferocitate ne dă tîrcoale, adulmecă, şleahta bizarilor, haita de îngeri
>
> *(Adoraţia Lunei)*

> Şi tu, iubire, cortegiu de îngeri, eşti numai plîns, eşti o rouă de plîngeri.
>
> *(Vasco)*

În poemele lui Patrice de la Tour du Pin, se vorbeşte despre îngerii din cer şi de pe pămînt ca despre fiinţe de sînge şi carne. Poezia lui Rimbaud sau Ver- laine e traversată de prezenţa acelui - «înger pe pămînt» cum îl numeşte Jean Cocleau în *Le Secret Profession-*

ncl (op. cit., p. 201—205). Claude Mauriac a strîns mai toate atributele acestui personaj, prezentând astfel angelismul poeziei în Jean *Cocleau ou la vérité du mensonge :* „un tînar animal strălucitor, fermecător, viguros, care trece de la vizibil la invizibil cu puter- nicile racursiuri ale unui plonjor, tunetul de aripi a o mie de porumbei sălbateci... Dezinteres, egoism, milă tandră, cruzime, suferinţă a contactelor, puritate în dezmăţ, amestec al unui gust violent pentru plăcerile pămîntului şi dispreţ pentru ele, amoralitate naivă, nu vă înşelaţi : iată semnele a ceea ce noi numim ange- lism...” Angelismul lui Botta posedă toate aceste atribute caracteristice pentru „oricare poet adevărat, indiferent ca scrie, pictează, sculptează sau cîntă” (Claude Mauriac, *op. cit.*, p. 55). În *Le Secret Professionnel,* Cocteau

observă că *înger* şi *unghi* sînt sinonime în ebraică. Asta pentru a îndepărta orice tentaţie de a edulcora angelismul liric, ce-şi refuză moliciunile şi rotunjimile carnale rubensiene, în favoarea unor re- prezentări mai degrabă gotice sau de baroc încrînce- nat :

Un înger ! Pe neaşteptate, furtună veni.
AFARĂ a fost aruncat ÎNĂUNTRU. Arăta ca o fiară.
Ce departe eram
de „substanţele intelectuale”,
de acel inefabil ceva
«tapie aux meilleurs de nous-mêmes» să-l dau iar afară a fost gîndul meu.
Dar ma făcu să înţeleg cine era el şi ce mesagiu purta.
(La colocviul Descartes)

îngerul proteguitor a devenit îngerul exterminator i tu cu floare la piept,
veşted cavaler, viclean domnişor ?
Nu eşti oare îngerul exterminator ?
(Alei!)

Angelicul devine eminamente provocator, violent, şocant, expresie a angoasei şi derizoriului şi nu a graţiei şi a şalvarii:

> Unde-i înger tămîie mîncînd, toaca batînd cu pumn de argint ?
> Unde-i Înger
> sa ne vadă la Cină,
> În Honardesca lumină
>
> Unde-i înger
> să-l vadă pe înger al Morţii
> mor, mor mormăind călare pe sobă de somn picurînd, din cînd în cînd ?
> Rivo, strigînd ca beţivii Unde-i înger al Morţii cu ochi de erete ?
> .«

Copii teribili ai imaginaţiei, îngerii lui Botta au violenţa celebrului *Ange Heurtebise,* căruia Jean Cocteau i-a dedicat un poem de o rară mînie. Ei practică mici deflagraţii şi atentate :

> îngerii au ars minunatele scrisori de dragoste.
>
> Ce aţi făcut, îngerime, şarlatanilor ?
>
> *(Scrisorile)*

Sini cumplitele sperietori ale regimului diurn :

> De groaza îngerilor, în somnul de plumb, în arcanele spaimelor nesfîrşite m-am ascuns
>
> *(Nicăieri)*

Somnul raţiunii nu mai naşte monştri, ci îngeri, roade ale spaimei, iar nu ale beatitudinii:

Spre nemernice ţărmuri mă duce astă forma ce a înger aduce.
Poate-i voia spaimei ce îngeri creează : dar biciuşca Iui mi-l adevcrează

Şi mă poarta îngerul spre lac unde cerurile se desfac Dincolo de morţi, departe de vii, la întrebările cenuşii.

(Self-disgust)

Ca şi Jean Cocleau, în poemul *L'Ange Heurtebise,* an- gelomania devine *angelofobie,* teamă de aventură:

de ramul rupt, desprins din cer, se legăna îngerul aventurier

(O dragoste cum altele nu-s)

Coexistă şi viziunea romantică, miraculoasă a acestui alter-ego tipic pentru poezia lui Botta şi Cocleau:

Undc-i îngerul ce luceferi aprinde, să lumineze nopţile murinde ? Inflăcăratul înger joacă şi saltă într-o lume altă.

(Romantică)

Viziunile lui Pierro della Francesca ori Chagall şi anamorfozele angelismului modern nasc forme hibride în poezia lui Botta, amintind uneori de Cocleau :

Şi îngerii toboşari loveau instrumentele tăcerea surpînd peste ceata lui Sarsailă. Alt înger vine apoi, îngerul rîndunea ori îngerul acvilă

(Cit toate zilele)

Acum îngerii vor veni, pinlene ducipalilor dînd, acum îngerimile vor veni, în straie de mort, de comind.

(În cer, În alt sat)

Cocleau, în jocurile lui verbale, pe care le dezvoltă în poemul *Le Train musical* (parafrază la un re- fren-arie «Douze filles dans un près» devenit -Douze statues dans un pré»), derulează cu încetinitorul chiar degradarea angelicului prin trecerea de la înger la maimuţă : «Regardez ce pré de près / Il vous livre ses secrets : Ciel ! ces linges *l* Et ces langes / D'anges n’étaient que les singes / Ah! Ali ! / Fuyez vite ce pré là // Linges lynchés o.u pendus, / Sang de marbre répandu / Sont votre musique / Fils télégraphiques». Este imens drumul parcurs de vizual şi reprezentare de la îngerii lui Fra Angelico, inundaţi de irizaţiile beatificării, de sublim şi

solemnitate, pînă la cei ai poeziei, artelor plastice şi filmului contemporan, imagini terifiante, simulacre negative, „maimuţe ale idealului“, cum ar fi spus Nietzsche şi Botta citind chiar această sintagmă din Nietzsche.

În *Postfaţa* [18] ce însoţeşte ediţia din 1946 a scenariului *Le Sang d'un poete,* cuprinzînd textul conferinţei pronunţate la *Theâtre* V*ieux-Colombier,* cu ocazia proiectării filmului în 1932, Cocleau se referă la elogiul ce i-a fost adus de un critic american pentru că a inventat *gagul tragic:* „Nu am inventat gagul tragic, ci l-am utilizat cît mai mult posibil. Gagul este găselniţa (...) Sala izbucneşte în rîs. Cu gagul tragic eu nu-i cer sălii sa rîdă (daca ea rîde, mi-am ratat ţinta) ci pretind de la ea o *tăcere neagră* (s.n.) la fel de violentă ca şi rîsul” [19]. Această tăcere neagră, la fel de violentă ca şi rîsul, reacţie la *gagul tragic* (frecvent în poezia şi proza lui Emil Bottá), e sugerată de scriitorul român, încă de la începuturile creaţiei sale prin *nsul tăcut,* sintagmă ce apare într-un poem din 1932 :

Rîsul tăcut îmi întuneca faţa cînd serveam domnia condorilor, orgii pierdute, arborele trist din *singurătatea a şaptea* Semn lainic de moarte.

(Mineral)

În aceeaşi postfaţă, Cocleau mărturiseşte ca a folosit •“trucuri» pentru a iace poezia mai vizibilă şi mai audibilă ca de pildă acela că a bătut în cuie decorurile pe pamînt (pe sol) şi că a turnat scena «â plat»[20].

O prefaţă scrisă de Cocteau la *Alexandre* [21], romanul lui Klaus Mann, fiul lui Thomas Mann, ne-a amintit de proza lui Boita *întilnirea mea cu muntele,* prin desfăşurarea aceluiaşi proces de înaintare a cunoaşterii dinspre abstracţie spre concret. Faptul că obiectul revelaţiei diferă, nu are nici o importanţă. La Bottá, muntele e cunoscut mai întîi ca o abstracţie pe hartă şi abia apoi trăit cu tot miracolul, grotescul şi contradictoriul percepţiilor. La Jean Cocteau e vorba de personajul istoric Alexandru. La colegiu era doar un mulaj în clasă, un model de desenat, un profil de ipsos, un ochi de ipsos şi pe urmă acea nară, acea buză, toate enigme reci în care elevul descoperă un cal cabrat. Acest profil va deveni viu pentru Cocteau, graţie manualului imaginar al prinţesei Bibescu, *Alexandre asiatique.* Cu ea, marea formă vagă se va preciza pînă să devină un mic obiect exact şi tulburător, avînd nu exactitudinea unei medalii, ci a unei flori: un erou în picioare, răspindind în jurul Iui un imens parfum de floare. „A- cest Alexandru de ipsos cedează locul acestei figuri de o monstruoasă frumuseţe, veritabil rebus, tot astfel precum capodoperele date de *modern-style* a căror ectoplasmă pare să curgă din gura unei femei dormind'[1].[22] Dar, mai importante decit similitudinea unui anume dinamism al cunoaşterii şi revelaţiei concretului, sini teza lui Jean Cocteau privitoare la orientarea spiritului său spre un suprauman mai omenesc[23] (-ori-

Q Scanned with OKEN Scanne

entait mon esprit vers un surhumain plus humain»), precum şi ideea că eleganta morală rezidă în capacitatea de a le face invizibil[24], interesînd deopotrivă şi exegeza lui Botta.

Pentru Bernard Grasset[25] cheia artei lui Cocleau ar consta în aceea că el se ascunde («la clef de son art : il se cacbe»). Şi în cazul lui Botta se poate vorbi de o ascundere esenţială, dar într-un sens ce ne obligă la succesive nuanţări. Căci măştile pe care le poartă cei doi scriitori îi acoperă şi îi ajuta să se *ascundă,* expri- mîndu-le şi conservîndu-le plenar personalitatea[26]. E o ascundere ce potenţează dezvăluirea şi circumscrierea de sine. Bernard Grasset are întru lotul dreptate cînd afirmă că din dispoziţiile sufletului său, Cocteau a făcut o estetică[27]. Lucrul acesta se petrece şi la Botta, numai că trebuie să adăugăm ce rol a avut estetica în modelarea dispoziţiilor lăuntrice. A te ascunde nu ţine doar de suflet, ci şi de o mentalitate culturală şi implicit estetică. Morala disimulării camuflează şi o estetică a lui *a ii.* Invizibilitatea la care rîvneşte Cocteau este şi invizibilitatea pe care-o doreşte Botta. Culmea teatrului : să fii invizibil pe scenă. Invizibilul este pariul artei de a face din tot ce-am văzut acel niciodată încă văzut şi de a lăsa sa se vadă chiar ceea ce văzul ascunde mai mult decît orbirea. Cum înţelegea acest lucru Cocteau? La fel ca Botta. Botta fiind însă mereu mai puţin artificial decît Cocteau, mai puţin experimentalist, infinit mai muzical. Spunea deci autorul poemului *L'Ange Heurtebise* că „e vorba,. în definitiv, să fii invizibil pînă la un nou ordin (o nouă ordine), invizibil, adică destul de iute sau destul de lent, sau destul de dezlegat sau destul de legat, pentru a fi imprecis văzul de contemporanii tăi“[2]\ Această nepredare de sine şi deruta pe care o generează disimularea în invizibilitate sini în definitiv, o încălcare a unui orizont de aşteptare interesat de o anume *vizibilitate* a obiectului estetic. Anume, de *vizibilitatea*

pe care e în stare să şi-o asume, care convine unor dioptrii reglate anume pentru ea, o vizibilitate ce răspunde unui orizont aperceptiv. Derularea, bruscarea, ob- staculare a acestei vizibilităţi consfinţite, sînt modul prin care un artist înţelege să fie invizibil, „pînă la o nouă ordine (un nou ordin)" («jusqu'â un nouvel ordre»). Pentru Cocleau, „orice capodoperă e făcuta din mărturisiri ascunse, din calcule, din calambururi înalte, din stranii ghicitori" [29]. Această concepţie are rosturi importante în creaţia lui Emil Bolta şi e legată, lucru esenţial, de o inocenţă fundamentală, de nevoia de a fi ghicit, descoperit, dezvăluit, care e proprie copilăriei, exprimînd o înaltă şi esenţială pudoare sau frica, spaima... Gustul pentru taină, pentru mister trebuie legat la Botta mereu de un suflet inocent, de o indestructibilă puritate protejată de masca. Invizibilitatea poetului, eul liric sub masca trebuie înţelese mai întîi ca un mod de a rămîne *Copil,* dominînd de departe propensiunile histrionice alo *Actorului.*

Prima parte din volumul lui Cocleau *Essai de critique .indirecte* se numeşte Le Mystère *laic.* Un mister laic es>te şi întreaga operă a lui Emil Botta. Numeroase aserţiuni făcute de Jean Cocleau, în volumul său *Eseu de critică indirectă,* definesc o concepţie despre arta ce-i este proprie şi lui Botta. Nu toate. Multe rămîn în afara acestei lecturi de ecorşeuri. Dar fiorul pe care-l trăieşti întîlnind similitudinile, ca şi nevoia de a le smulge din corpul operei pe care-o instituie, pentru a lumina plenitudinea şi specificitatea altei opere, dau măsura cantităţilor şi calităţilor de identitate ce împlinesc alteritatea, o alternate aflată mereu pe muchie de cuţit, pe toboganul acestui Altul, acestor Alţii care sînt Eu, Şi Botta, şi Cocteau au simţul miracolului, privesc lumea şi arta cu un simţ în plus, simţul minunii El exacerbează, ascute, freamătă, biciuie, oxigenează toate simţurile. Ochiul vede miraculat, mîna atinge cu buricul degetelor miraculat, urechea aude pînă şi acel

Scanned with OKEN Scanne

de neauzit al auzului... Un supra-simţ *lucrează împotriva* inerţiei şi cuminţeniei simţurilor. Ei este ilegalitatea la care se refera Cocteau cînd scrie «L'illegal me va» [30]. Şi Cocteau, şi Bolta au acest dar de a crea *lucrînd împotriva* celor ce se cred şi se admit îndeobşte despre creaţie. De aici şi distanţa pe care şi-o iau amindoi faţă de avangarda, de aici şi opţiunea pentru Rimbaud, care rămîne tînăr pentru că a lucrat împotriva avangardei [31], în timp ce Baudelaire a mers în sensul ei.

La amindoi întîlnim acest văz hipertrofiat, capabil să descopere, în spatele surîzătorului, privirea anxioasă. Angoasa, pe care-o citeşte Cocteau în tablourile surîzătoare ale lui Chirico pictînd cerul, e mereu înfiorătoarea teamă pe care-o întrezărim în atîtea viziuni „senine", angelice, din poezia lui Botta, explodînd asemeni mixandrelor dintr-un poem în malefice premoni- ţii de Cassandră *(Muza tragică)* sau relevînd, graţie metamorfozelor, „demonica natură ascunsă a florilor", capetele de cîini ce răsar din rozele întunecate ca haitele iadului *(Pe o gravură de Munch).*

Aproape toate remarcile lui Cocteau privitoare la pînzele lui Chirico „se potrivesc" într-un scenariu de aproximare al operei lui Botta. Capacitatea de a împrumuta visului exactitatea inexactitudinii, utilizarea adevărului pentru a pleda falsul, copierea realităţilor propriului spirit, făcută cu grija cu care primitivii copiau miracolele, sînt calităţi ce depăşesc definirea lui Chirico pentru a releva, prin scriitura lui Cocteau, un mod de a fi al scriiturii lui Botta. Tot aşa, consideraţiile lui Cocteau despre Picasso şi despre o artă ce *reprezintă misterul.* Botta are o eleganţă ce face lirismul invizibil, mai mult decît obscuritatea. Această *eleganta*[33] îi asigură invizibilitatea, acea polifonie a invizibilului şi inefabilului: „Epoca noastră se va numi într-o bună zi epoca misterului. Se pictează misterul cum se picta circul. Chirico este un pictor al misterului. Picasso este un pictor misterios. [...] Eleganţa cu mult mai mult decît obscuritatea face o operă invizibilă. Picasso este eleganţa însăşi. Aceasta-i asigură invizibilitatea. Pentru prima dată artistul *punea spiritul în faţa obiectului* (s.n.) în loc să pună o oglindă, chiar o oglindă deformatoare. Opera lui Picasso este deghizată, mascată, deci misterioasă. El intrigă. Dar Chirico este pictorul misterului. El substituie portretelor de miracole prin care ne uimesc primitivii, miracole ce nu-l relevă decît pe el."[34] Triplă, cvadruplă lectură de ecorşeuri. Asemănările cu care operăm nu fac decît să incite un exerciţiu infinit de neasemănare. Căci, într-a- devăr, şi Bolta pune spiritul în fata obiectelor şi viziunilor sale şi el, acest spirit numai al său, este oglinda neaşteptatelor viziuni. Holbein aşeza osul de sepia în faţa Ambasadorilor şi-a fastuoaselor daruri. în poezia lui Botta,

osul de sepia este chiar spiritul său, el tulbură şi va tulbura mereu orice reprezentare. Invizibilii atea care este asigurată la Botta graţie *polinimiei, amphibologiei,* măştilor scriiturii în *glissando* ş.a.m.d., este şi elementul obsedant al axiologiei lui Jean Cocteau. în volumul *Le Passé défini,* Proust e judecat în funcţie de 'Vizibilitatea şi invizibilitatea operei *(op. cit.,* p. 278).

Ecorşeurile la care trimitem acum, pornind de la ecorşeul Cocteau, sînt rezultatul «jupuirii pe viu» a u- nor obişnuinţe. Artistul smulge pielea viziunilor ce ţin de obişnuinţă, „această husă ce ne împiedică să vedem”[35]. Obsesia lui Botta este realismul, ca şi obsesia lui Cocteau, dar *adevăratul realism* (s.n.) care „constă în a arăta lucrurile surprinzătoare pe care obişnuinţa le ascunde sub o husă ce ne împiedică să vedem”. Surprinzător la Botta este modul în care „face” portret şi peisaj liric. Smulgînd blînd din ţîţîni portretul şi peisajul. El ne arată realitatea într-un mod asemănător cu acela pe care-l aproxima Cocteau, referindu-se la Chirico : «Chirico, nous montre la réalité en la dépaysant. C'est un dépaysagiste»[36]. Rolul acordat alegoriei, vocaţia de a utiliza procedeele somnului («procédés du sommeil»), depăşind simpla copiere a somnului, au darul de a plasa analiza consacrată lui Chirico pe o or

bită ce releva indirect, din punctul nostru de vedere, nu atît afinităţile operei lui Botta cu pictura italianului, cit un mecanism mai general al imaginarului. E un mecanism ce funcţionează graţie rotirii şi intricării unor roţi de ceasornic, făcute nu dintr-un metal, ci din vis, somn, hiperluciditate, zbor, spiritualitate, paroxism al desfolierii realităţii de pieile ei deja văzute, deja moarte. Poezia alungă realitatea deja scrisă, celulele ei moarte trebuie părăsite. Rămîne un sul de argint, pielea de şarpe despuiată ca un pergament de care trupul se descotoroseşte. Pentru a elibera misterul unei realităţi vii, o nouă piele încă nescrisă.

Există la Botta acest mod de *desioliere a viziunii arătîndu-şi partea vetustă,* moartă într-un sul strălucitor, într-o piele părăsită pe cîmp, asemeni celei de şarpe. Imagini dintr-o recuzită compromisă ţîşnesc ca un fluier dintr-o foiţă de celule moarte, instrument străveziu, cămaşă a nefiinţei aruncată de fiinţa ce-şi schimbă straiele viului.

Interesante sînt şi definiţiile date de Jean Cocteau metaforei, calamburului, piruetele lui dezinvolte de critică indirectă: „Metafora este un calambur prost înnodat. Strîng nodul pînă ce degetul nu mai simte nimic pe coardă. Se va observa repede că ale mele calambururi nu erau spiritul şi inima cărţii mele.” [37] Sau: „fără calambururi, fără ghicitori, nu există artă serioasă. Adică nu există decit artă serioasă. De-a lungul naivităţii lui Freud, ghiceşti grandoarea lui Leonardo care zboară în vis ca Ucello. De fiecare dată cînd Freud deplînge copilăriile sale, Leonardo da Vinci zboară.”[38] Botta gîndeşte la fel despre Freud. Oricum, pentru el creaţie înseamnă spiritualizarea ponderabilului, mai mult, ieşirea viziunii de sub tutela legilor de gravitaţie sau «degravitation» cum spune Cocteau în convorbirea lui cu William Fifield, purtată în faţa tapiseriei *Ju- dith et liolopherne,* o convorbire din 1962 ce a durat

Scanned with OKEN Scanner

vreo opt ceasuri, tipărită peste unsprezece ani într-un volum. Viziunile zboară, plutesc.

într-o pagină din jurnalul său *Le passé défini,* Jean Cocleau notează, în iulie 1952, una din cele mai sugestive definiri ale rolului pe care-l deţin *afabulaţia* şi *fabula,* ca mecanisme de constituire a imaginarului (la graniţa dintre somn şi semi-trezie, dintre semisomno- lenţă şi trezie) : „Afabulaţia cînd «te scoli. Afabulaţia. Să afabulezi, să fabulezi. Cînd te scoli, spiritul avînd ritmul afabulaţiilor, fabulează à propos de orice, ca un vehicul în pană ce mai rulează cîţiva metri. O oglindă, un scaun, o perdea, o haină aruncată pe o mobilă îi servesc sa construiască instantaneu creaturi înfiorătoare pe care un plus de conştiinţă le face sa dispară". La Botta, afabulaţia pare să fie chiar alfa şi omega ale imaginarului. în cea de-a doua parte din *Essai de critique indirecte,* intitulată *Des beaux-arts considérés comme un assassinat,* apar o serie de meditaţii ce ni l-ap evocat pe Botta. Ca, de pildă, aceea privitoare la „tăcerea elocventă" a lui Chirico, acest „orator care visează". Despre „tăcutele elocinţi vegetale", despre „tăcerea limbuta" *(Duo),* „filipica stelelor" *(Anacreontica),* despre „melopeea morţii" *(Lecţia de opium),* vorbeşte şi Botta. În opera lui sînt numeroase oaze imaginare închinate tăcerii : „Trebuie să fie undeva o tăcere spaţioasă, gotică, ivită din mii de complicităţi : ape, ierburi, soarele trist. Un contrapunct al gălăgioasei vieţi, al mobilităţii, ca o planetă obscură în sistemul de corpuri iluminate ♦ oglinzi unde focul cel mai nimicitor ■e redat substanţei primordiale, obosite, inofensive : stea" *(Micul realism).* Sau precum această „ofrandă tăcerii" : „Nu-mi spune : mi-e groază ! / Dă tăcerii / ce-i al tăcerii, / amarnicul preţ al cenuşei. 7 Nu sînt o metaforă, / nimic abscons, / nici un tîlc / în adîncul adîn- cului. / Doar dorul nebun, / o dulce sălbatecă fiară" *(încet lumina).* Dar cel mai semnificativ ni se pare faptul că lirismul lui Botta e al unui „orator care visează" [39] : „Din volbura cuvintelor s-a născut un munte ! şi o pădure şi un vaier şi o vale. / Pe munte locuia un sihastru / părăsit ca regele Lear." *(Alb şi negru).*

Codeau ne mărturiseşte în eseul său că a încercat să descopere o metodă care să-i permită să culeagă, să strîngă tocmai obiectul («l'objet difficile â ramasser») greu de cules, de strîns. Toată echilibristica lui mentală, tot jocul analogiilor, ca şi exersarea privirii întru frăgezime şi descoperirea invizibilului capabil să susţină, ca o aură, ca liniile de forţă magnetică, tocmai corporalitatea vizibilă a valorilor, tot chinuitul triumf al atingerii directităţii, prin mişcări indirecte, ne oferă adesea chiar panoplia armelor utilizate de lirismul lui Botta. Precum acest pasaj despre „defectele unui poet care-i permit să prindă rădăcini în atenţie, să aştepte ca respectul să impună restul, cu vremea“, căci „un poet nu e văzut decît prin defectele lui“[40]. Credem că „defectul” lui Botta care i-a permis sa ni se impună va fi fost teatralitatea, o anume poză unică la el, o teatralitate de soare negru, de depresie şi melancolie, cum ar fi caracterizat-o Julia Kristeva, căci repetitivă şi monotonă, şi întreruptă şi laconică, şi sfărîmată şi litanică, şi recurentă şi obsedantă; o teatralitate jovială de soare negru al melancoliei. Poetul a apărut sărac în mijloacele propriei teatralităţi, de o emfatică şi prea studiată[41] sărăcie.

Melancolia profetizînd e una din ipostazele cele mai persuasive ale poeziei şi prozei lui Emil Botta. Melancolicul anatemizînd. Reveria apostatului, nostalgia ereticului proferînd anateme. Suferinţa proferînd giumbuşlucuri în loc de blesteme.

Există la Botta acest -«frumos nou» («le beau neuf~) care nu are aerul frumosului, căci dacă ar avea aerul de frumos ar flata tocmai lenea provocînd amintiri, în timp ce el nu poate face să se nască decît oracole”[42]. Cocteau dă indirect una dintre cele mai sugestive definiţii ale frumosului, tensionat monstruos, urît, stîngace, aşa cum îl impune lirismul lui Botta : „acest aer tensionat atît de puţin asemănător imaginii senine pe care şi-o formează despre frumuseţea moartă şi simulacrele ei. Dar această urîţenie care i se descoperă se acompaniază cu o forţă de prezenţă, forţa unui monstru care

Scanned with OKEN Scanner

este frumosul gata să-şi înceapă cursa şi virgin de orice patină“ [43].

Contează apoi şi la Botta acest ralantiu al instantaneului, creator de perplexităţi şi mai ales dîndu-ne sentimentul vitezei ucise de o moarte subită. Fulgerarea unui cutremur lăuntric, chiar interjecţia sînt supuse unui montaj cu încetinitorul ce creează unele dintre cele mai hilare viziuni, imaginea unei prăbuşiri a suferinţei, a dorului, filmate *au ralenti*[4]\ durerea şi strigătul avînd o mişcare lunatecă ori subacvatică.

Cîteva scenarii vizuale au aerul unor deplasări de manechine, de obiecte absurde[45], într-o alergare şi nemişcare dăruindu-se concomitent vederii ce le denunţă în plină viteză şi lentoare *(Leoaica ; Psyché } Pădurile răpite de vini ; Una ţ Documente asupra melancoliei).*

Şi Botta, şi Cocteau s-ar putea autodefini prin acel titlu-autoportret dat de scriitorul francez unuia din volumele sale : *La difficulté d'être*[46], unde există cel puţin două mărturisiri la care ar putea subscrie oricînd şi poetul *întunecatului April:* „Această dezordine organică îmi este salvarea” căci «alungă de lîngă mine pe neatenţi“ [47] şi „Suferinţa este o obişnuinţă. îi posed cutele”[48]. Botta este mai alambicat, mai contorsionat în mărturisiri şi nu se instalează la fel de confortabil şi de «causeur», precum Cocteau, în. fotoliul conversaţiei despre sine. Ceea ce la scriitorul francez se dezvoltă stufos, în cărţi, prefeţe şi convorbiri, în jurnal, nu reprezintă la Botta decît un „mic discurs”, un abia lăsat să se vadă recif de corali, inundat de apele operei. Dar ceea ce nu ne mărturiseşte despre sine Botta ne ajuta să înţelegem suficient de bine Cocteau, volubil şi subtil în încercările lui de a se înţelege şi reflecta pe sine. Precum în celebrele fraze din capitolul *Despre evaziunile mele,* cuprinse în volumul *La difficulté d'être :* „Cre-

deam că pot să pun în contul iui Dumnezeu ceea ce de obicei se pune în contul Diavolului. Înălţăm durul împotriva purului*[1]. Cocleau îşi alegea aici ca punct de reper admirabila frază a lui Maritain : „Diavolul e pur pentru că nu poale face decît rău”/'[9]. Lucrurile scrise despre teatru de Bottá depăşesc însă prin tensiune multe din meditaţiile lui Cocleau, mai volubile, mai exterioare : „îl respect. Mă intimidează. Mă fascinează. Mă dedublez în el. 11 locuiesc şi devin un copil pe care tribunalul de control îl autorizează să intre în Infern” [50], scrie Cocleau în La *difficulté d'űtre,* în timp ce Bolta afirmă într-un interviu : „Toate marile cînturi din lume, şi de cînd lumea, sînt teatru. Sínt înscenări amarnic de frumoase, menite parcă anume să ne minuneze, să ne uimească, să lase deschisă fereastra, sugerîndu-ne Frumuseţea. Vedem gîndul – cu majusculă se cuvine a fi scris. Gîndul – cu grav accent se cuvine a rosti cuvin- tul teribil.” [51] Obsedaţi de teatru, de pe poziţii diferite, de cinematograf, de valorile şi instrumentarea vizualului, şi Bottá, şi Cocteau privesc ironic graba, ignoranţa ce confundă miraculosul cu prestidigitaţia. Ceea ce l-a atras pe Bottá în filmul lui Cocteau, analizat în articolul din *Vremea*, *Filmul documentar*, a fost acea „cobo- rîre în sine însuşi, ca un mod de a utiliza mecanismul visului fără a dormi, o luminare stîngace, stinsă adesea printr-un suflu oarecare, plimbată în noaptea trupului omenesc”[52]. Un documentar, deci, al miraculosului. Mecanismul privirii lui Cocteau analizînd miraculosul, exactitatea, îneîntarea pe care-o produce pictura lui Vermeer din Delft ne confirmă lipsa do ini eres a lui Cocteau (şi a lui Bottá, e o ipoteză ce poate fi demonstrată pe larg) pentru „minunea” care provine din facilităţi, stratageme, iluzionisme facile. Cocteau, la fel ca şi Bottá, caută miraculosul zămislit printr-o oarecare sincopă, ivit din greşeală, din întîlnirea întîm- plătoare dintre atenţia şi lipsa de atenţie ce se amestecă în actul creator[53]. Cocteau are o întreagă teorie a *plierii* şi deplierii realului, naturalului, visului, eternităţii. „Cuta” eternităţii, a viului se desface şi prin .această depliere limitele de suprafaţă şi de stratificare a suprafeţelor sínt abolite, eternitatea devine vizibilă.

mărginirile se lărgesc şi se schimbă, trecut şi viitor se amestecă şi dispare această greutate lenta care ne o- bliga să trăim clipă de clipă ceea ce cuta întredeschisă no arată dintr-o dată[54].

Obsesia imponderabilului este comună ambelor opere rîvnind viziuni ce-ar avea lipsa de greutate şi consistenţa atmosferică a visului, dar mai ales acel natural al visului, unde nu ne uimeşte nimic. Masca somnului, spectacolul somnului sînt leitmotive în opera lui Cocteau (să recitim *Plaint-Chant)* şi dominante ale imaginarului în

opera lui Emil Botta.

Există însă la Cocteau un soi de chirurgie a visului şi imaginarului, o plimbare cu microscopul spiritului reflexîy peste lamele conţinînd cînd una, cînd alta din „compoziţiile" artei. Botta nu are asemenea curiozităţi de laborator. Ochiul lui halucinant priveşte în sine şi în miezul realului văzut ca minune şi apoca'lipsă.

Reţinem o afirmaţie a lui Cocteau care ne indică fără nici o îndoială exact ceea ce-i desparte pe cei doi scriitori, locul geometric al fundamentalei lor neasemănări : „Mai mult mă frapează, spune Cocteau, împletirea organelor decît aceea a sentimentelor, arabescurile venelor decît carnea. Am ochiul unui dulgher pe eşafodul regelui. Scîndurile- mă interesează mai mult decît supliciul" [55]. E şi bravadă în afirmaţia lui Cocteau, dar ca din orice bravadă din monologul „fanfaron" se întrezăreşte şi doza de adevăr. Pe Cocteau îl interesează efectiv cum se înalţă eşafodul viziunii. Pe Botta numai supliciul, iar eşafodul, cu toate amănuntele lui, va fi văzut prin grila „sărbătorii punitive", cum o numea Michel Foucau/lt.

Scriitorii îşi regăsesc însă comuniunea de spirit cînd citim ceea ce scrie Cocteau în *De la mort* [56] sau *De la frivolité*[31]. Această comuniune de spirit este mult mai amplă. în jurnalul ţinut de Cocteau între anii 1951— 1963 şi publicat sub titlul *Le Passé défini*[56], aflăm similitudini de concepţie cu atît mai semnificative cu cit unele dintre ele nu fac decît să dezvolte idei mai vechi aparţinînd tinereţii creatoare. Aceste idei îşi afla un corespondent nu doar într-o primă etapă a scrisului celor doi autori. Ele relevă o dominantă şi ca atare afinităţi la nivelul dominantelor creatoare. Nici Botta, nici Cocteau nu separă misterul de realitate, la nivelul creaţiei, şi refuzul acestei dicotomii smulge opera lor de sub incidenţa estetismului[59]. Citim jurnalul lui Cocteau ca pe un ecorşeu ce ne ajută sa-l vedem mai bine pe Botta. Il citim pe Cocteau după ce l-am recitit pe Botta de atîtea ori. De pildă, oricine realizează ca poezia lui Botta este o *vorbire activă,* indiferent de melancolie, graţia ori suferinţa atroce a viziunii. Lirismul abisal al lui Botta este o vorbire activă şi poate în asta constă şi doza lui de teatralitate. Referindu-se la *Bacchus*, Cocteau aduce în discuţie relaţia dintre vorbirea activă, teatru, „bunătatea dură" şi „bunătatea moale" şi din nou subliniază voinţa lui de a trece, şi în sens estetic, în contul lui Dumnezeu inteligenţa pusă pe seama diavolului, mai cu seamă în secolul XVI, cînd diavolul juca primul rol. Toate aceste fă- rîme de mărturii despre sine pot suporta o translaţie către opera lui Botta, benefică pentru înţelegerea scriitorului român.

Primează la Botta o *intensitate poetică* respingînd orice moliciune şi catifelare a viziunii. Graţia lui nu e o graţie exsanguă şi, deşi ea concurează în cîteva imagini *frumosul* (înlocuit cu *graţia* încă din vremea cri

Scanned with OKEN Scanner

teriilor critice ale lui Vasari, gest simptomatic pentru o mentalitate manierista), şi deşi se contaminează de *graţios* (concept diferit de cel al graţiei), devenind chiar *graţia graţioasa* sau *graziosissima grazia*, cum spune Vasari, nimic moale şi catifelat. La Bota, chiar graţia graţioasă are un duet, un desen dinamic, dur, unghiu- los, un scurt-circuit insidios, o invizibilă şi indestructibilă fermitate. Efeminările unor căutări din opera lui Cocteau, el însuşi propovăduitor al frumosului activ, nou, dinamic, rebarbativ, nu-şi află nicăieri un corespondent în opera lui Bottá. Diferenţa dintre Cocteau şi Bottá rezidă în capacitatea scriitorului român de a atinge acea nota *înaltă* care l-a obsedat pe francez, căutată, încercată mereu şi niciodată realizată, dincolo de o anumită grimasa[60]. Limita lui Cocteau nu e şi limita lui Bottá, care posedă în chiar exerciţiul grimasei o surprinzătoare artă a „notei înalte". Lucrul acesta este demonstrabil, dacă vom compara poemul lui Cocteau *L'Ange Heurtebise*, publicat cu o fotografie a îngerului de Man Ray[61], cu „decameronul îngerilor" din poezia lui Bottá. Subiect excepţional pentru o lectură de ecorşeuri, pentru un comparatism ce se exercită în plina acţiune conspirativă de autorelativizare şi auto- defăimare a propriului demers.

Roger Lannes socotea poemul *L'Ange Heurtebise* de o rară mînie, neatinsă poate de nici una din reprezentările angelofobiei, aşa cum se dezvoltă aceasta la Cocteau sau cum ni se relevă şi în opera lui Botta. Chiar numele personajului este rezultatul unor multiple violenţe, ciocnind şi unind acţiunea verbului *heurter*, avîndu-l ca etimon pe scandinavul *Hrutr* în- semnînd berbec, cu substantivul *bise* însemnînd vîntul negru, vîntul sec şi rece suflînd din nord sau nord-est, un vînt aspru şi violent. Un al doilea sens pe care merită să-l actualizăm al substantivului *bise* este acela de sărut, şi aparţine unui uz familiar. Ca adjectiv *bise* mai înseamnă în franceză „de culoare închisa", „de un

gri mergînd spre brun". *L'Ange Heurtebise* este dintr-o dată un înger violent care bruschează, şochează, tamponează, ciocneşte, dă brusc peste cineva, contrariază, ofensează, scandalizează, vexează, înfruntă, se opune, atacă. Şi cine este adversarul ? Chiar vîntul aspru, nordul, frigul, recele, stihia. Chiar din titlu sîntem pre- veniţi de insolita violenţă. Poemul e scris cu o tectonică la rîndul ei neliniştită: cuvinte juxtapuse, jeturi de invocaţii, anateme, lirism oral, o armonie bruscată, imposibilă. Cîntecul e spart, e sfărîmat, din chiar clipa în care-ar putea să-şi facă iluzia că începe. Complexitatea metrică, patetismul coleric, voinţa permanentă de a expulza, generează o scriitură pe care am putea-o decreta, la rîndul ei «heurtebise». Pe bună dreptate Roger Lannes scria în volumul *Cocteau* că *„L'Ange Heurtebise* este poemul exorcismului". în cadrul lecturii noastre de ecorşeuri *L'Ange Heurtebise* al lui Cocteau ar trebui să fie comparat cu poemele lui Botta: *Clipei, Rîzi de noi..,, Măiastră, Veniţi, adieri, Vei Îi judecată după legea florilor, Pîrtat, Ipostaze ale îngerului, Coleridge, Priveghiul, Satira duhului meu, Auspicii, Oare... Silentio, Ancestralele, Revedere din parc, Scorbura, Herb, Misail Călugărul* şi *Simion Dascălul, [Cum cade ploaia de aur], [Cade piatra, copacul cade], [O dragoste cum altele nu-s], [Nu-i ramătul pădurii ce auzim], [Cu toate zilele], [Plumbii mei, rătăcitoare plante], Vedere, [Te întrec în agerime, demon, te întrec], Prea multă umbră, Tristul, Pădurile răpite de vmt, Dor şi nelinişte, Moartea în pădure, Ceruri ar- zînd, Nesupus* ş.a.

Cocleau este extrem de dur cu personajul său, nici el nu mai puţin violent. îngerul exterminator îşi bate „autorul", îi împrospătează memoria, e mizerabil, bandit, cerşetor («le gredin»), Eul liric (violent) şi alter- ego-ul său şi mai violent se afla într-o agată pe care o sparge chiar şaua pusă pe măgarul ce transporta simbolul acestei unităţi, înainte de fragmentarea şi distrugerea ei. Smulşi unităţii în spaţiul căreia nu erau mai puţin violenţi, dedublîndu-se sau multiplicîndu-se, eul şi alter-ego-ul sau –, l'Ange Heurtebise –, nu fac de- cît sa se brutalizeze. L'Ange Heurtebise este «d'une bru- talité incroyable», «saule sur moi» un «garçon bestial», o floare de talie înal-tă cu care se poartă discuţii pe tema unei partide de cărţi. „Eul" este împins, solicită mizericoridie, e bruscat de genunchii ascuţiţi ai îngerului, imploră să i se deznoade coarda, căci altfel va muri, în fine declară rolul de sperietori pe care-l au «l'Ange Heurtebise» şi «l'ange Cégeste» „omorît în război", cu gesturile lor negative (le geste *non)* care înspăiniîntă cireşele din cireşul celest sub arcada bisericii obişnuite cu gestul afirmativ («habitué au geste *oui»).* L'Ange Heurtebise, declarat îngerul păzitor, e păstrat, bruscat, obligat să suporte tot soiul de schimbări şi dispreţul, bănuit c-ar fi om şi pus să-şi mărturisească eventuala condiţie umană. E lăudat

Scanned with OKEN Scanner

pentru frumuseţe, fotografiat, iubit, adulat, în straiele lui de apă. Graţia personajului îi face rău autorului, îl torturează. „În mine demonul e broască ţestoasă, / animal melodios“ declară poetul. Ange Heurtebise e implorat să sosească, să iasă din agată, e numit fum aspru, viteză care ucide, e imaginat ca un patinator pe patine de diamant, ca o oglindă a bolnavilor, în timp ce pereţii au urechi şi oglinzile ochi de amant. Declarat „stea nebună”, e chemat în ajutor, rugat să-şi scoată spada, să vină cu încetinitorul («au relenti»), Disperarea şi brutalitatea invocaţiei se amestecă, la fel ironia şi ruga : «méchante Bête à bon Dieu», «L'Ange Heurtebise, aux pieds d'animal / Bleu de ciel» e văzut printre îngeri de vată indecenţi, murdari, pe o iarbă peste care atîrnă ugerele marilor vaci geografice. în disputa celor doi *(L'Ange Heurtebise* e unul din importantele poeme ale dublului, produse de lirismul-modern) triumfă şi dublul şi eul liric ce-l îndeamnă să-şi înalţe pînzeie într-o manieră cu totul nouă. Locvacitatea, verbiozitatea nestapînite îl pun la curent pe l’Ange Heurtebise cu ultimele cunoştinţe acumulate de eul liric, prezentîndu-se în postura de „şcolar”, paradigmă întîlnită în multe poeme scrise de Emil Botta. *(Corp ceresc, Nocturnă, Păsările lui Aristofan, Ultimul şcolar, Revizorul nostru).* Şcolarul lui Cocteau e altfel destul de impertinent, dacă nu ireverenţios, sfatuindu-şi îngerul, văzut şi ca un păsărar, să-şi domesticească

statuile, sa îngrijească de păsările care sînt prietene şi sa ţină cont ca marmura e foarte influentă, în fine să rostească Ave, să-şi pună un picior pe broasca ţestoasă şi altul pe aripă, să jongleze cu pana şi cu obuzul de tun, Eul liric îşi recunoaşte şi greşelile, convine că s-au plăcut unul pe altul, el şi Ange Heurtebise, după post. Conversaţia continuă despre pămîntul jumătate- soare, jumătate-umbră care e un fel de Panteră a junglei, nu-i aşa? Dar eul liric nu mai aşteaptă răspunsul căci e sigur şi-i ordonă îngerului să tacă, a- nunţîndu-l ca e plin de sînge pe cioc şi gratulîndu-l cu formula «mon jeune ami». E văzut în tot soiul de ipostaze : juaînd şotron, şchiopătînd, zburînd ca o ciocăni- toare sau ca o mierlă, cu obrazul în flăcări, pe acoperiş. E invitat să-l tutuiască, i se atrage atenţia^ e făcut estropiat, e pus în gardă c-ar fi spionaţi şi să-şi ascundă perlele, foarfecă, pentru că nu trebuie să fie omorît, „să mă omoare pe mine, nu pe tine*[1], înger sau foc ? Prea tîrziu. Foc I Şi îngerul cade împuşcat de soldaţi! lui Dumnezeu. Moartea îngerului Heurtebise a fost moartea îngerului, o moarte de înger, un mister al schimbului, un as ce lipseşte jocului, o crimă pe care o înlănţuie via, un butuc de lună, un cîntec de lebădă care muşcă. Heurtebise e înlocuit de îngerul Cegeste. Dar Heurtebise e invocat: „lebăda mea", „deschide-ţi ascunzătoarea prea puţin sigură. O frunză de vie pusă pe sufletul impudic, te cumpăr, în numele Luvrului, că vrea sau nu America'[1]. Heurtebise e implorat să nu se mai îndepărteze de sufletul poetului care acceptă să facă orice va trebui şi decretează „cît de urîtă e fericirea pe care o vrem, cît e de frumoasă nenorocirea pe care-o ai". îngerul Heurtebise e văzut printre fluturii ce bat molatec din mîini, printre supapele şi auricolele inimii, floare a aortei, antracit, uragan al punctelor cardinale, cînd luna ascultă la porţi şi trandafirul n-are vîrstă, ea poartă mănuşi, ziarele o citează dimpreună cu acrobaţii pe care ziua şi noaptea îi schimbă, fără iubire. Poemul se încheie cu un *proces-ver- bal* din care-ar rezulta condiţia de pseudo-înger, a lui Heurtebise, dus împreună cu Elzâvir, Duminică, Cegeste la post, unde au refuzat, firește să se explice, episod

Scanned with OKEN Scanne

ce-ar potenţa semnificaţia familiară a lui *bise* aparţinând zonei erotice, iar nu meteorologice.

Nu vom găsi la Botta un asemenea poem-fabulaţie şi afabulaţie, cu toate sensurile şi mai ales cu întreg caruselul de întîmplări ale acestui portret simfonic şi abstrus. Şi totuşi dacă luăm fiecare gest, în parte, l'Ange Heurtebise e un posibil portret al întunecatului April. Dacă am „fişa" tot ce a scris Emil Botta •' despre întunecatul April, dezvăluit în ipostazele sale de asasin, subjugător, urmăritor, demon inclement şi seducător, prieten şi duşman,..... am realiza

cit de asemănători sînt *întunecatul April* şi *l'Ange Heurtebise* care e un fel de înger al primăverii, alungind viatul de nord, un înger al iubirii şi frumuseţii, un „dublu" al poetului, ca şi întunecatul April (ce ne relevă un alter-ego al lui Botta) şi fireşte un înger al morţii, un spirit necruţător şi ludic, inocent şi promiscuu, tandru şi atroce, efemer şi etern, un exponent dionisiac (vezi ipostazele cu via), dacă nu chiar Di- onysos travestit în înger şi ucis, de vreme ce pare un impostor precum în poemul lui Botta, *Proverb.*

În îngerul Heurtebise descoperim întreg proteismul angelomaniei şi angelofobiei lui Botta, dar mai ales proteismul acestei efigii care' este întunecatul April. Personajul lui Cocteau adună în el şi chipul îngerului copilandru, compagnon în peregrinările eului *(Clipei)* şi pe acela de pasăre, de zbor dezinvolt, închipuit în poemul *Rizi de noi,* cu îngerul-căprioară, cio- cîrlie, cocor ce se suie la ceruri fără scară. El e şi purtătorul de smintite solii *(Semne de primăvară)* şi cel ce ne pîndeşte, un alchimist, un Prospero, un factotum al invenţiunii, un vîrtej, o damnaţiune *(Ipostaze -ale îngerului).* Este şi abătutul, ratatul, îngerul murind în frămîntul de ziua *(Priveghiul),* spionul *(Satira duhului meu),* oarecare „zîmbitori peste fruntariile absolutului [...], rafinate persoane încărcate de strălucire, -tradiţii şi slavă" *(Oare...),* un stol de clopote şi de păsări, o Universale Allegrezza *(Ancestralele),* un trio al călifarilor: „îngeri azurei, / prin vechiul parc în care vînez" *(Revederea din parc),* „o jucăuşă lumină, un licăr de şiretenie" *(Scorbura),* „Slab înger ori duhul cu doaga sărită" *(Misail Călugărul şi Simian Dascălul),* dezlegătorul, cititorul în rime *([Cum cade ploia de aur]),* îngerul aventurier *([O dragoste • cum altele nu-s]),* logosul îngerilor înnebunitor *([Nuă ramului pădurii ce auzim/),* osîndiţii ce nu ştiu Zadarnicele chinuri ale dragostei, nesocoliţii de minuni făcători, prădătorii de setea şi durerea (Crucea) muritorilor *([Setea mea un înger a luat-o]),* toboşarii, în- gerul-rîndunea$_t$ îngerul acvilă *(Cit toate zilele),* îngerul invenţiunii ce a adus pe scenă toate fantaziile-mi negre,

Scanned with OKEN Scanner

tristele *dramatis personae* ale visului *(Vedere),* fiinţe sălbatece locuind un copac *([Te întrec în agerime, demon, te întrec]),* un susur ferice *(Pădurile răpite de vînt),* un jăratec, îngeri-licurici, strălimpezi stăpîni *(Dor şi nelinişte)* cei fără de teamă f Moartea *în pădure),* păcatele *(Ceruri arzînd),* „greime de îngeri", „soldăţime de crîncene stele", rătăciţii *(Nesupus).* Iată cîteva din arătările acestei creaturi 'închipuite de Cocteau în poemul *L'Ange Ileurtebise. „* La Boita dezvoltarea paradigmei are loc în întreăga-i o- peră, cuhuinînd în eseurile *Lecţia de* capodopere (unde apar îngerii cu proteze, „infirmi eliminaţi prîntr-un chimism ascuns din paradisul sincer") şi *înger şi'demon,* unde angelismul e o expresie a libertăţii şi imaginaţiei, „flori, suspine [...] exaltările profeţiei şi tragediei, cine mai ştie

Decupăm din jurnalul lui Cocteau o afirmaţie ce merită să fie reţinută, mai ales că ea pune într-o *altă* lumină senzaţia de *fals* (de nesincer, de contrafăcut) pe care o dă unora şi opera lui Botta şi cea a scriitorului francez. Claude Mauriac scrie în monografia sa, *Jean Cocteau ou la vérité du mensonge :* „Adevărul altora are aerul de fals"[62]. în capitolul *Le Rappel à l'Ordre* din volumul *Le Secret Professionnel,* Cocteau insistă pe ideea că poetul e tratat ca -«un farceur»* după cum există şi cititori capabili să resimtă -«la tragique beauté du jeu»[é3]. Opera lui Botta a fost redusă uneori

la o farsa (accentul exagerat pus de exegeza pe tea- tralitate), deşi cel mai adesea a fost intuită frumuseţea tragică a jocului liric. Într-o notă explicativă la *Thomas ITmposleur,* tipărită în 27 octombrie în *Nouvelles Littéraires,* şi reluată în *Le Rappel à l'ordre,* Cocteau explică acest mecanism al metamorfozelor suferite de lirism care-a determinat şi inabilitatea receptării lui : „Maeştrii noştri ascundeau obiectul sub poezie. Noi am prelungit, chiar complicat şi pe urmă simplificat acest efort. Rolul nostru va fi de aici înainte să ascundem poezia sub obiect. Iată de ce propun eu capcane [...] Cine se va îndoi în faţa acestui lucruşor («petite chose») pe care iubirea, moartea şi poezia îl locuiesc ? La Botta poezia se ascunde adesea sub obiect şi măştile cele mai persuasive ale lirismului sint mai ales lucrurile, obiectele capabile de o imprevizibilă transfigurare. Poemul *Non grata* desconspi- ra cu graţie acest proces de ascundere a poeziei, de pudoare a sublimului, relevîndu-se în umil, întărind credinţa lui Cocteau (dar nu doar a lui) că „lirismul poate schimba cel mai mic obiect în idol, făcîndu-l să trăiască pentru noi în condiţii surprinzătoare”[65]. în lirismul lui Botta, natura este supranaturală, imediat ce-o surprinzi în adevărul ei, cum afirma scriitorul francez în *Opium*, amintindu-şi că pentru Picasso era un miracol şi faptul că noi muritorii nu ne topim în baie ca o bucăţică de zahăr *(op. cit,* p. 51). Şi sublinia Cocteau, o idee esenţială pentru modul de a fi şi de a scrie al lui Botta : „Găseam că atunci cînd totul se petrecea natural, lucrurile erau cu atît mai stranii” [66]. Botta se întîlneşte în această concepţie nu doar cu Jean Cocteau ci şi cu Breton care afirmă în *Manifeste du Surréalisme* că „ceea ce este admirabil

în.fantastic este că nu mai există fantastic: nu există decît realul”.

> Iar îmi scoate ochii galbena,
> isteria, delirul,
> pasărea cu inel de vînzare, cu inelul în cioc, inel ordinar,
> grosolana verigă :
> «Ocaziune rară, domnul meu,
> o bijuterie, o capodoperă a lui Naiba, un lucruşor,
> nu, nu acel ipotetic lucru în. sine» fiţi calm, liniştit!»
> ...Şi calm, liniştit, şi ocărînd-o şi urind-o şi răstindu-mă
> iară ieşi afară, spun, marş, pasăre galbenă-n cioc! ...Şi
> pleacă ea, fariseul cu aer servil, preasupus. Şi va reveni
> gata*gata să mă sugrume. Şi mereu făţarnică.

Că în spatele arlechinadei se ascunde pudoarea ne-o spune însuşi Cocteau în *Le Secret Proiessionel r* „Tocmai o anume

Scanned with OKEN Scanner

pudoare ne împinge să tratăm uşor neliniştile noastre profunde. Această pudoare îi împiedică să ne asculte, să ne ia în serios. Am mascaj drama din *Potomak* sub mii de farse. Aşa se cîntă pentru a-ţi face curaj în întuneric".

Botta se numeşte într-un poem al său „constructor de vrăbii", E un mod de a defini edificiul inefabilului, voinţa de a da sensului şi cuvîntului nonşalanţa şi libertatea zborului: Poetul este, cum spune Cocteau, un magician păsărar, capabil să atragă în jurul lui supranaturalul, ori *supra-naturalul* nu este în fond decît natura plutind, natura ce zboară deasupra naturii : „Era cel mai frumos spectacol al lumii această persoană care atrăgea supranaturalul şi în jurul căreia ai fi zis că zboară îngerii, ca păsările în jurul păsăraru- lui".«

Supranaturalul obţinut prin repotenţarea prestigiului pe care-l deţine locul comun apare şi la Cocteau şi la Botta. Botta preamărea fantasticul cutiei de chibrituri, dar mai ales prospeţimea privirii capabile să vadă lumea *pentru prima dată,*[6a] cu o frăgezime şi acuitate originară, cu acel impact al electricităţii pe care autorul lui *Potomak* îl atribuia poeziei lui Tristan Tzara sau contesei de Noailles[69]. în *Le Potomak* e subliniat acest „verbiaj neliniştit şi contradicţiile lui care ţîşnesc şi parfumul lui de cataclism[1; 70]. în *Nouvelle Revue Française,* noul *Potomak* era însoţit de un «chapeau» care preciza că volumul a fost scris în 1913, în ajunul războiului din 1914 şi că *La Fin du Potomak* apăruse în 1939 cînd izbucnise al doilea război mondial. Într-o confesiune privitoare la prozele din *Trîntonil,* scrisa special pentru Ovid. S. Crohmăl- niceanu, ce avea să prefaţeze ediţia a doua a volumului tipărită în 1967, Emil Botta acordă acestor, scrieri un caracter premonitoriu, dictat de o ordine secretă a lumii pe care poeţii o resimt cu o acuitate terifiantă Nu am trăit nici o clipă într-o lume idilică [...] Eu am asistat la naufragiul Europei, am fost un tînăr martor. Ironia este una din «apărările» şi «argumentele» mele. În *Aplauze* revine motivul urgiei care avea să se abată peste Europa : «Omor de lume, fabulos, mein Engel, fabulos ! [...] Şi apoi acest sentiment «Jean de la lune» al aceluia revenit la realitatea brutală, exprimînd. înfrîngerile şi dezamăgirea pe toate planurile [...] Prozele sînt scrise între 1934-1937. Cerul continentului era

sumbru [...] Apoi, aş dori să mai spun că mie nu mi se pare nimic fantastic. E îngrozitor cum vedem «fantasticul». Dar şi cutia de chibrituri şi crema de ghete sînt «fantastice». Sînt infinit mai fantastice decît îngerul pe care l-am văzut“ [71]. Cele două mărturisiri prezintă frapante similitudini integrînd prozele celor doi scriitori în- tr-o ordine a gravităţii şi responsabilităţii. Ar merita o analiză specială semnificaţia pe care-o au în *Le Potomak* «les Eugènes», comparabili cu îngerul exterminator al lui Kierkegaard sau cu cel al lui Botta din poemul *Alei!* care deschide volumul Un *dor iară saţiu :*

Alei, ce vis, alei I
M-au bătut cei trei, veri păcurari trei, ca într-o
întîmplare nclumeasca în-au lovit
cu bila lor ciobănească.
Şi m-au ciocănit
şi m-au ciomăgit
Ce vrei do la noi, de la oi,
ce vrei, ce mioară cei
tu, cu floarea la piept, veşted cavaler, viclean domnişor?
Nu eşti oare îngerul exterminator ?

În poezia şi proza lui Botta există numeroase reprezentări ce-ar putea fi considerate ipostaze ale acestor personaje paradigmatice descrise astfel de Claude Mauriac: „Jean Cocteau a dat o formă şi un nume acestor îngeri cruzi care aleg din instinct pentru a-i tortura pe aceia care merită să sufere : sînt «Ies Eugenes» pe ,care-i vedem de secole în serviciul lui Proteu. Cu feţele lor de asasini ei vin să îndeplinească aceste ucideri interioare, pe urma zboară, la- sînd să înflorească pe cel care trebuie să se nască din nou. «Les Eugenes» fac tabula rasa în inimile cărora le aduc fără să ştie salvarea sau damnarea. Masca lor impasibilă de cavaleri ai operelor măreţe va fi pentru unii vestea unei tandre, teribile şi magnifice elevaţii, pentru .alţii o primă, invitaţie la ten'eb.re. Pentru că nu trebuie să te înşele aparenta bufonerie a acestei serii de desene. «Les Mortimer», victime ale acestor «Eugenes» apar aici ca personaje deopotrivă nesemnificative şi comice. Cocteau le-a pictat cu un anume surîs. Asta pentru că doar ironia putea să-l distrag«! de Ia tulburarea lui. De la un capăt la altul al cărţii el [Cocteau] are aerul că glumeşte [...] E] rîde. Dar aceste piruete ascund prost un serios altfel mult mai grav şi mai motivat”[72]. Comentariul lui Claude Mauriac nu mai are nevoie de alte co-, mentarii. Pentru cunoscătorii operei lui Botta e limpede rolul pe care-l deţine paradigma acestor perso-

naje alcătuind „alaiul", „hoardele", „armiile" ce jm- *presurează,* asaltează, provoacă, incită, seduc, ucid sau demonizează eul liric. Tot *imaginarul impresu- rării,* tipic pentru Botta, nu poate fi înţeles fără prezenţa acestor «Eugenes» care sînt în fond şi alaiul lui Dionysos, „dionysiile" unui lirism aflat sub semnul zeului reprezentat cu mască. Opera lui Bolta e mai puţin tutelată de „piruetele" ce invadează scrisul lui Cocteau, piruete ce-i dau deopotrivă şarmul şi slăbiciunea. Pentru cei ce i-au cunoscut pe amîndoi scriitorii, s-ar părea că doar modul lor atît de diferit de a conversa ar fi suficient să clădească puntea ne- asemănărilor, abolind-o pe aceea a „micilor" asemănări, aduse în discuţie mai mult ca să ne apropiem şi altfel de Botta. Înneguratul, umilul, reverenţiosul, halucinatul Bolta, posedatul conviv al unor simpozioane ce se lăsau covîrşite de recitări din marii poeţi ai lumii ori de tăceri şi sălbăticiri, cînd nu aveau loc chiar dispariţii ce anulau orice conversaţie, n-are aproape nimic din Jean Cocteau despre care un Maurice Sachs scria în volumul *Au temps du «Boeui sur Ie toit»:* „El [Cocteau] n-a scris nimic care să valoreze o jumătate de oră din conversaţia lui". Dacă puţin din ce era mai bun din Cocteau trecea în conversaţia lui, cum susţine Julien Green în *Journai* (19 Avril 1929), la Botta cu siguranţă că Teatrul (lea- tralitatea) domina conversaţia. Tipul de locvacitate al celor doi scriitori e diferit. Cocteau are o strălucire spumoasă, Botta o strălucire întunecată, plină de lacune, de repetiţii, ca şi cum poemul, vorbirea s-ar frînge şi fragmentele ar trebui lipite şi consolidate. La Cocteau uşurinţa (ca dar) e ostentativă, la Botta e camuflată sub masca neputinţei. Adevărul e că şi Botta e un mare spirit colocvial, unul din cei mai volubili poeţii români, sclipitor în replică, laconisme,

- arta sugestiei. Apoi să nu uităm : Cocleau făcea şi el pe neîndemânaticul şi neajutoratul, *(A părea, a ii şi a juca o anume aparentă* sînt acte sincretice în opera celor doi scriitori). Dovadă şi dedicaţia pe care î-o dă lui Slravinski pe volumul Le *Potomak,* semănînd cu stilul 'dedicaţiilor date de Botta celor foarte apro- piaţi : „Igor, contam pe faptul că-ţi voi oferi o carte şi-ţi ofer vechea mea piele. Paragrafe şchiopătînd, paragrafe tîmpe, paragrafe contradictorii. Dar din cînd în cînd, o frază, [...] o incandescenţă care îngheaţă, o nebuloasă care se coagulează, un furt al necunoscutului".

Nici Botta, nici Jean Cocleau nu cred în „stilul punct de plecare"[73]. Stilul este la ei întreaga cursă a poemului şi

nicidecum o acumulare de imagini, comparaţii făcute să satisfacă acest „gust ai maimuţărelii“[74] frumosului («ce goût de la singerie, hélas, encore şi vif chez l'homme»). Botta ne uimeşte într-un mod care pare a fi declanşat întotdeauna de un resort lăuntric. În biografia lui nu exista acea incitare petrecută între Diaghilev şi Cocteau. Avînd revelaţia baletului rus, în 1912, după un spectacol, Jean Cocteau îi întîlneşte pe Nijinski şi Diaghilev. „Uimeş- te-mă" i-a aruncat în faţă îndemnul Diaghilev. „Voi aştepta ca să mă uimeşti". Cocteau pare că scrie obsedat de auzul acestor cuvinte, aruncate ca o mănuşă. El ne uluieşte neliniştit, aşeptînd mereu confirmarea că ar *fi* reuşit proba stupefierii, a minunării şi nău- cirii celuilalt. Botta nu aşteaptă nici o confirmare. E din acest punct de vedere mult mai puţin Actor decît Cocteau. Joacă de parcă ar fi singur. Poezia lui n-are nimic din cruciada lui Cocteau care scria în *Lettre à Jacques Maritain :* „Cruciada noastră va fi să scandalizăm din dragoste. Nu am premeditat niciodată scandalul. îl cred indispensabil. Arunc apă (le fac duş) adormiţilor"[75]. Botta minunează acolo unde Cocteau provoacă, ultragiază. Amîndoî sînt şi stupefianţi, uluitori, surprinzători, şocanţi, ameţitori, năucitori, sesizanţi, zăpăcitori, fabuloşi, extraordinari, teribili, unici, nemaipomeniţi... Există un plus de deliberare la Cocteau, un plus de pigmentare şi bruscare a mira- bilului. în *Visites à Maurice Barrés* (1921), Cocteau mărturiseşte că şi-a petrecut multă vreme pentru „a alunga îngerul bizarului". Nu a reuşit să-l alunge însă niciodată, în timp ce Botta, aproape deloc chinuit de folia excentricului, fantasmagoricului şi abracadabrantului, s-a lăsat în voia ciudatofiliei, extravagan- tofiliei, fanteziei, .teribilismului, năzdrăvăniei, iubite mai puţin pentru singularitatea lor demolatoare cit pentru grăuntele de inocenţă şi de copilareală, pentru aerul de năstruşnicie invadînd o clipă lirismul cu sîn- gele viu, nebunatec al vîrstei de aur. Cînd neobişnuitul era totuna cu obişnuitul şi fistichiul, iar întorsul pe dos, sucitul, trăsnitul erau mai mult un *fel de a zburda* printr~o lume încă nescindată în real şi ireal, *un joc* iar nu o excentricitate făcînd din provocare aproape o pendanterie a provocării. Distanţa care există între Bdtta şi muzica lui Satie ori Stravinski şi opera lui Picasso, explică distanţa, neasemănarea dintre Cocleau şi Botta. Altfel abatele Bremond ar fi putut să scrie şi despre Botta şi despre Cocteau ca despre nişte „binefăcători mistificatori". Dar cîtă «poezie pujă» există în

mistificările lirismului lui Botta ! Şi Botta şi Cocteau au socotit poeticul contrariul poeziei. Probabil că Botta ar fi subscris la afirmaţia lui Cocteau ce socotea că Nietzsche nu s-a înşelat decît în *Also sprach Zarathustra* unde devine poetic[76].

Ar trebui subliniată mereu valoarea morală implicită în demersul estetic al scriitorilor pe care-i apropiem şi-i despărţim. într-o confesiune a lui Cocteau, din 10 octombrie 1951, e exprimată aproape la modul patetic condiţia morală a poeziei: „E probabil că nu m-aş fi dedicat în întregime poeziei într-o lume care rămîne insensiblă la poezie, dacă ea n-ar fi fost o morală. Dacă ea n-ar fi comandat un stil al sufletului, dacă ea n-ar fi devenit, pînă la urmă, sufletul nostru. Ea ne obligă în fiecare clipă la o iubire şi la o noblețe care ne împiedică să ne pierdem în nimicuri, care evită ezitările din atitudinea noastră şi din actele noastre. Ea e un soi de mănăstire liberă a cărei disciplină foarte severă ne locuieşte. Dacă poezia n-ar fi fost o etică, dacă ea ar fi ţinut de estetică, aş fi fugit de ea ca de ciumă“[77]. Botta dă mereu un sens moral profund viziunilor sale lirice. într-un interviu polemizează chiar cu modul în care sînt formulate în-

treburile ce 1 se pun : „Şi vii rog, cu toată prietenia, eliminaţi cuvîntul «galancrie». Nu face parte din familia mea spirituală, clin viziunea mea asupra istorici“ [78].

Adesea prejudecăţi estetice sînt vinovate de neînţelegerea valorilor morale ale unor opere. La acest lucru se referă şi Jean-Pierre Millecam, în cartea sa *L'Etoile de Jean Codeau,* precedată de o scrisoare a lui Cocteau către editor[79]. Claude Mauriac autorul volumului Jean *Cocleau ou la vérité du mensonge* e amendat pentru incapacitatea de a înţelege fijâza lui Cocleau : -«Sînt o minciună care spune totdeauna adevărul». Se explică autorul lui *Thomas ITmposteur* şi explicaţia lui e valabilă şi pentru cei ce vor că înţeleagă *Elogiul ipocriziei* sau alegoria lui Botta la *Bala- jTiuc Palace Hotel* ori semnificaţiile mai profunde ale disimulării : „Vroiam să spun că orice om este o minciună pentru că viaţa socială şi obligaţia de a avea contacte îl încarcă de măşti. Dar în fiecare clipa, încerc să contrazic această minciună şi să-mi strig adevărul...” [80]. Cocleau subscrie la observaţia exegetului său Jean-Pierre Millecam : „Cînd poetul spune- «Eu», despre Cosmos vorbeşte el”[81], dezvoltînd-o pe. Qidee deja discutată în volumul .nostru anume că -”individualismul acut este cea mai înalta formă de colaborare la ansamblu” [82]. în cazul afirmaţiilor lui Cocteau sau ale lui Botta trebuie să înţelegem cît mai nuanţat operaţiile lor de *tabuizare* şi *detabuizare* iar ..creaţia se cuvine pusă într-o ecuaţie capabilă să ţină, seama de *morala internă.* Pentru că aşa cum spunea creatorul poemului *UAnge Heurlebise :* „Tocmai această morală face nefericirea şi forţa operei”[83].. Botta şi Cocteau se întîlnesc în concepţia asemănătoare pe care-o au despre funcţia de exorcizare a antei[54]. Afinităţi există în atracţia pe care-o resimt amîndoi pentru evul mediu, pentru o anume arhaiciiate sau patină a limbajului. Aşa cum lui Cocteau îi place să citească Charles d'Orléans într-o carte de Paul Eluard, sedus

Scanned with OKEN Scanner

do ortografia străveche şi de *<sa boilerle exquise»,[8S], tot aşa Bolta aduce în poem cuvinte ori structuri sintactice din limba cronicarilor şi a folclorului ţesute insolit alături de neologisme şi termeni livreşti. Dar ia Bolta iubirea pentru acel „demult" şi acel „odată" o mai puternică decît a lui Codeau: „Am iubit acel -demult»' şi acel -«odată» mai puternic mult decît savantele, subtilele lucruri care se întîmplau În timpul meu. După cum am tresărit, m-am tulburat, clnd am auzit despre *France la doulce* şi cînd, cu o atenţie care de mult m-a părăsit – citeam cronicile lui Join- ville şi Froissart. *Des toutes flours faime la Margue- rite...* Froissart..."

Cocleau şi Botta se află sup semnul intensităţii lirismului. Au o febră creatoare, o putere de seducţie, o luciditate, o dezinvoltură ce-i apropie în ciuda marilor diferenţe ce-i separa. Au o hipertrofie a gestua- lităţii vizibilă în marea expresivitate a mîinilor. Mîi- nile fui Botta, mîinile lui Cocteau ne evocă acea plantă numită în popor „mîna-maicii Domnului". Tentaculară, fibroasă, se strînge dac-o atingi. Şi cînd o atinge întreg universul vizibil şi invizibil ea are o somptuoasă, o trufaşă chîrcire. Se strînge ca un cuib avid, avar de poezie. Dacă nu vor fi „degetele ei" chiar nervurile pe care cresc elitrele îngerului.

Şi Botta şi Cocteau au o remarcabilă viteză morală. Sint casanţi, intoleranţi în aparenta lor apatie, somnolenţa, teatralitate. Să ne amintim acea scrisoare trimisă de Botta *Universului literar*[87], răpunsurile lui Bolta la interviuri care nu iar-lă semidoctismul ori gafele unor întrebări. Botta nu iartă prostia, imoralitatea, dogmatica. Să ne amintim apoi şi de scrisoarea lui Cocteau către Jacques Maritain[83].

Un tărîm ce-i apropie este acela unde se făpluiesc „prolegomenele feericului'*, cum le numea Roger Lan- nes în cartea sa despre Cocleau °[7].

«

■c'.tlfj 217 coala 35

Primul volum de versuri mat *La Lampe d*[l] *Aladin.* Un din *întunecatul April* începe al lui Cocleau s-a che- poem *A vedea, vedere o* invocaţie a feericului :

> Daţi-mi lampa lui Aladin,
> Vreau să văd lucruri neobişnuite, Dulce pădure, trimite un mesteacăn, un arin, să-ţi ferească robul de ispite.
>
> Daţi-mi lampa lui Aladin, să luminez aceste înnoptate : un imens asfinţit, un total declin, o nefastă nedreptate.

Au urmat *Le Prince Frivole* şi *La Danse de Sophocle* cărţi scrise cu mult mai puţină siguranţă şi originalitate, decît volumul de debut al iui Botta. Apoi în 1913 îndemnul lui Diaghilev: „Uimeşte-mă", Uluieşte-ma! Şi exemplul sălbatec al muzicii lui Stravinski din *Sacre du Printemps. Le Potomak* a inaugurat o metodă a scriiturii. Vitalitatea stilului. O primă calitate, vizibilă încă din primele scrieri şi la Botta şi la Cocteau: *inteligenţa.* Publicistica lui Botta e de o inteligenţă indiscutabilă. în felul în care se joacă şi se bucură de ea însăşi. în liniştea cu care abordează imposibilul şi pericolul. în puterea de a-şi extinde puterea pînă la limite extreme, li apropie pe cei doi scriitori un anume mod de a se confesa utilizînd formule gnomice, expresia memorabilă. Există apoi un ton inchizitorial asemănător în faţa prostiei, poncifelor. Lirismul lor o o *vinătoare profundă* precum aceea descrisă de Botta în *Schiţă pentru infernul meu.* Roger Lannes scria în monografia lui despre Cocteau : „s-a vrut dăruit cu o

luciditate de plantă şi de animal“[90]. Şi la Botta există această recucerire a lucidităţii, o resurecţie a spiritului imbrăţişînd spiritul tuturor regnurilor. Cei doi scriitori sínt comparabili şi pe direcţia locului ocupat de intervenţia alegorică a personajelor imaginare. Sínt de o uluitoare ambiguitate amîndoi. Au puterea de a trece instantaneu de la combustie la glacialitate. Sint maeştri ai picajului imaginar. Virtuoşi ai glissan- do-ului. Opera lor are o latură extrem de intelectua- lizată păstrîndu-şi privilegiul inocenţei şi-ai spiritului sălbatec. în acest spaţiu se poate nuanţa (ratiocina) la nesfirşit. Cine e mai inocent dintre ei ? Cine e mai sălbatec? Cine e mai intelectualizat ? „Seamănă dar nu răsare“ se spune în popor, Seminţe asemănătoare, atitea gesturi similare şi totuşi plantele operelor diferă. Botta nu seamănă deloc cu Cocteau, îţi vine să strigi, aşa că ceea ce te interesează acum este că s-au cunoscut.

Inteligenţa lor este deci asemănătoare. Mai mult decit atît e utilizată ca un element natural. În *Potomok,* de pildă. în *Trîntorul.* Toată lumea a văzut în prozele din *Trîntorul* lirismul, vertijul poetic. Or uriaşă e acolo inteligenţa acestui *autor-trlntor* trăind pe seama polenului adunat de la toate florile stilurilor, polen parodiat cu o inteligenţă căreia durerea îi ascute uneltele facînd din ea o forţă elementară. La Botta inteligenţa este o forţă elementară. Roger Lannes spunea că lucrurile se petrec aidoma şi la Cocteau [9]L

Există apoi o grijă pentru ceea ce Jean Cocteau numea „sintaxele manuale, sintaxele de tapiserie, sintaxele artizanale“ în discuţia purtată de el cu William Fifield, în iunie 1962, la villa Santo Sospir, la Saint- Jean-Cap-Ferrat în faţa (tapiseriei reprezentîndu-i pe *Judith şi Holopherne*[92]. Nu întîmplător primul ciclu tipărit de Bolta s-a numit *Marele Păianjen.* Işi va fi amintit poetul de cele scrise de Nietzsche în *Also sprach Zarathustra:* „Iată ce reprezintă pentru mine

acum puritatea ta : raţiunea nu are păianjeni eterni ? şi nici eterne pînze de păianjen“ [93]. Se va fi gîndit Ie volumul lui Léon-Paul Fargue, *Espaces* şi la proza cuprinsă în el *Mirages* (un soi de dispreţ la adresa complicaţiilor inteligenţei), unde e descrisă ciudata vietate numită la «théraphose», „cel mai mare păianjen din lumea întreagă [...] ale cărui obiceiuri nu sînt cunoscute“[94]. Sau s-a gîndit la acele *Broderies* scrise de Léon Paul Fargue şi dedicate lui Paul Valéry, unde e descrisă intrarea într-o „madreporă spirituală, infinit variabilă, perfect armonică, într-un *ţesut de ritmuri* (s.n.), unde monada era liberă în sistem, într-o maşină cu rotiţele bine unse, într-o materie ale cărei elemente alcătuiau lanţul vertiginos,..”[95].

Sau la acel *Poisson soluble* al lui André Breton, unde „păsările îşi pierd forma după culori. Ele se reduc la o existenţă de păianjen”, «existance arachnéenne« scrie Breton.

Sau la păianjenul de înaltă speţă al lui Lautréamont: .Trecuse mult timp de cînd păianjenul îşi deschisese- piniecul de unde ţîşniseră doi adolescenţi” [9Ö]. Sau la celebrul cărbune al lui Odilon Redon, *Păianjenul su- rîzator,* desenat în 1881...

Apar multe coincidenţe în acest exerciţiu al lecturilor paralele. Referindu-se la filmul său *Le Testament d'Orphee* şi la revizuirile propriilor opinii, Cocleau îi mărturiseşte lui William Fifield un lucru ce seamănă „chip tăiat” cu *Elogiul ipocriziei* lui Botta : „de la naşterea noastră şi pînă la moartea noastră, sîntem fără încetare «alţii» şi aceşti «alţii» care se cunosc între ei ne deconcertează” [97].

Şi Botta şi Cocteau posedă o facultate foarte activă, interesantă să descongestioneze spiritul de zgura prostiei. Ai uneori senzaţia unei operaţii de filtrare, de purificare a spiritului, sentimentului, imaginaţiei. Cocteau e mai mecanic, mai tehnicist. A construit pentru Oedip *La machine infernale.* Dar şi Botta în

poemul *Alb şi negru evoca maşinile infernale* ale tra- gedienilor :

> TnKjedîeni au slîrnil furtuna cu dle lor maşini în fermi ie. Din volbura cuvintelor s-u născu! un muri lc şi o pădure şi un vaier şi o vale.

$i Botta şi Cocteau sînt atraşi de teatru. La Cocteau lucrul acesta devine vizibil în *Potomah,* unde te scalzi într-o atmosferă de operă, de fabulă, mizînd pe deplasări de personaje fictive şi de obiecte sacralizate, pe treceri bruşte de la realitate la artificiu, pe un joc de lumini subterane, pe o metamorfoză continuă a autorului. Dar Cocteau e cel mai adesea spectatorul, el alege unghiul de vedere al copilului credul şi cu o mină de naiv, cum s-a spus, dealtfel, susţine că aparenţa şi existenţa sînt echivalente. Botta e Actorul. El este un Prospero, „un factotum al inven- ţiunii". Aşa că nu se va minuna nicicînd la modul infantil precum Jean Cocteau scriind în *Le numéro Barbette,* în *La Nouvelle Revue Française* din 1 iulie 1926: „Sîntem în această lumină magică a teatrului, în această cutie cu maliţii, unde adevărul nu mai are loc, unde naturalul nu mai are nici o valoare". Cocleau se contrazice aici. Oricum are despre teatru o viziune mai puţin profundă decît aceea despre poezie. El separă teatrul de poezie. Ceea ce la Botta nu se întîmplă nicicînd. De aceea Cocteau e mult mai teatral şi mai „actor" decît Botta, poet în teatrul Înmii şi-a) scriiturii.

La Cocteau e un plus de nervozitate a percepţiei, chiar o nervozitate extremă. După Roger Lannes „fraza poetică e mult mai mult decît dezgolită, este jupuită de viu («écorchée vive») şi articulaţiile ei, nervii ei, muşchii, se văd uimitor" [9S].

La Botta e mai puţin transparent ecorşeul imaginar. Un soi de abur ce iese din trupul viu al poemului înceţoşează, încălzeşte anatomia prea limpede a ecor- şeului. Ecorşeul lui Botla se ambiguizează cu bună ştiinţă şi apoi e cel mai adesea un palimpsest de ecor-

şeuri. Cocleau işi deconspiră piua la transparenţa totală vizibilitatea lăuntrica. Marele teoretician al invi- *zibilităţii poetului* îşi face extrem de vizibile uneltele şi metoda imaginară. „Invizibilul" Cocleau joacă vizibil cu cărţile pe masă.

Comparatismul căzut în anecdotică şi-ar aminti că pseudonimul *Zed* utilizat de Bolta în *Facla* va deveni numele cîinelui din proza *Un timp mai prielnic,* al- ter-ego al autorului, invocat şi în poemul *La moartea lui Zed : „A* fost cîine / şi a murit ca un cîine. / De ceremonie funebră / nici vorbă. [...] La moartea lui Zed, / a credinciosului, bietului cîine. / Şi doar o pîine / pe piept i-am pus / înfometatului veşnic, / între lăboanţele groase [...] aruncîndu-l / în apa dulce a Dîmboviţei : -«Noapte bună, Cîine / ...Aşa se spune ca Danezul în doliu / i-a urat lui Horatio, / care mu- rea : -«Noapte buna, Horatio, Cîine !» / ...Nu e de cre- / zut, / dar se spune aşa."

Codeau a colaborat la revista *Mot* a lui Paul Iribe, devenind apoi directorul publicaţiei. Aici îşi semnează primele desene cu numele cîinelui său Jim. Şi Bolta şi Cocteau au avut la începuturile lor un pseudonim împrumutat de la... un cîine.

Mai acută, mult mai importantă este obsesia, fascinaţia trăită de amîndoi în faţa vizibilului. Botta a scris despre film ca şi cum ar fi vrut să facă film. A fost implicit un teoretician al cinematografului, în- tuindu-i toate direcţiile de dezvoltare fertile. Cocteau a făcut filmul documentar pe care l-a rîvnit şi Botta. Au trăit amîndoi în interiorul artelor plastice. Botta are o cultură plastică şi muzicală ce determină pro- pria-i creaţie tot astfel cum artele plastice şi muzica au influenţat devenirea operei lui Cocteau.

La amîndoi există o muncă de neînţeles, greuapro- ximabilă a spiritului, care amestecă fatalitatea. şi eleganţa. Această fatalitate sub masca elegantei şi-această eleganţă însîngerată de fatalitate îi apropie. Manşetele scrobite ale lui Botta şi ale lui Cocleau, văzute de noi doar în fotografii. Şi fatalitatea şi' suferinţa mîinilor elegante ieşind din veşmîntul scrobit.

Scanned with OKEN Scanner

.Fiecare operă se adapă din tragedia intimă, din care rezultă o intensitate de calm”. A scris Cocleau, şi Botta ar fi putut să scrie o aceeaşi idee. Altfel însă. Mai laconic, mai paradoxal. în. scriitura lui Botta există un plus de laconism, un vid oriental pe care nu-l posedă „vorbăreţul”, marele as al conversaţiei Cocteau. Marele As al conversaţiei care face abstracţie de *Asul* tăcerii, tocmai cartea pe care mizează Botta vorbind-nevorbind despre sine.

«Poezia epocii noastre va conserva frumuseţea martiriului” scria Cocteau. Poezia lui Botta este numai frumuseţe a martiriului, de la întunecatul pînă la graţiosul supliciu.

Şi Botta şi Cocteau au plăcerea aforismului. în *Le Coq et rArlequin,* Cocteau practică aforismul etic. Alegem unul ce se potriveşte ambilor scriitori: „Noi găzduim un înger pe care-l şocăm neîncetat. Trebuie să fim paznicii acestui înger”.

Şi Botta şi Cocteau au o reală vocaţie critică. *Le Secret Professionnei* a fost unul dintre cele mai importante texte critice ale epocii. Tipărind în *Scrieri 3* publicistica lui Botta am vrut sa demonstrăm că ea a fost una dintre cele mai mobile manifestări ale

gîndirii critice şi estetice de la noi din epoca interbelică. Nu s-ci scris din păcate niinic despre aceste texte care ştiu să vizeze esenţialul, îşi ating ţinta, au un talent şi un dispreţ suveran fată de bovarismul şi semidoctismul aii tor langori îmbîcsind lecturile vremii. Botta n-are prejudecăţi şi-şi exercită întreaga forţă explozivă şi explozibilă *(deflagraţia)* în judecăţile de existenţă şi cele de valoare. Agresivitatea lui îşi are rădăcinile în spiritualitate. E o violenţa care ştie, care are bun simţ şi o extraordinară intuiţie a valorilor.

Dar lucrul care-i apropie cel mai mult, (al cîlelea dintre cele ce-i apropie cel mai mult?) pare să fie *stilul concret.* Roger Lannes a vorbit despre *stilul concret* al lui Cocteau referindu-se la poemul *L'Ange Heurtebise.* Caracterizarea lui se potriveşte perfect *stilului concret* utilizat de Botta în opera lui : „Există în Jean Cocteau (şi în Emil Botta, vom completa noi) un conducător de car, drept, stînd în picioare, care nu pierde din vedere nici scopul, nici punctul de plecare şi între ele rămîne stăpînul întregului parcurs biciuind echipajul şi capabil să-i taie respiraţia cu o singură strîngere de hăţuri“[99]. E un stil concret ce nu-şi refuză nici cornul abundenţei, nici ascetismul, lucrul miniatural şi expansiunile monumentale, laconismul şi lăbărţarea, punctul strîns şi ţesătura largă, invadată de ochiuri mari, de o anume dezlînare. Roger Lannes vorbea de „agilitatea de mercur” a scriiturii lui Cocteau, un Mercur printre zeii lirismului. $i Botta are această agilitate, această libertate, acest imprevizibil. El este însă mereu un Mercur dublat de Mercutio. Botta are un curaj mult mai eroic decît cel al avangardei, care, vorba lui Cocleau, „începe în picioare şi termină stînd (aşezată)“[10Q]. Este eroismul care nu se afişează, care se păstrează în taină. Cocteau dădea în convorbirile lui cu William Fifield e- xemplul lui Venneer din Delft şi al lui Pieter de Ho- oghe ce-ar fi pictat „cărţi poştale“' dar „Pieter de

Scanned with OKEN Scanner

Hooghe trimitea cărţi poştale din cer, din paradis” [101]. Să citim, de pilda poemele autobiografice scrise de Bolta, de pildă *Egalii* cu zero sau *Arhipelag.* Şi să vedem dincolo de reperele documentare („O arteră/ un aerian bulevard / Şi la nr. 52” j „Ea cînd a murit,/ mansarda pe de strada Racoviţă ?”) marele document al Utopiei şi al himericelor:

Şi visez Utopia, şi aite himerice.
Şi parcă prind grai pereţii smintiţi, vedenii colerice.
(Egalii cu *zero)*

Emil Botta s-a simţit întotdeauna aproape de Unamuno. L-a preţuit nu doar pentru calităţile lui de „maestru al controversei, de tehnician al paradoxului”, reliefate într-un studiu al lui Mircea Eliade. În afinităţile ce există între Cocteau şi Botta, Cocteau e văzut de Botta ca o identitate cutremurată, amestecată cu identitatea lui Unamuno. în iubirile lui Botta pentru francezi curge mult din iubirea pentru spanioli. Aşa cum marile pasiuni pentru meridionalii spiritului trec cu certitudine prin aliajul pasiunilor nordice, Botta iubeşte în Cocteau partea acestuia de Unamuno care scria în celebrul său eseu Que es ver- *dad*[102] „Adevărul este ceea ce se creează cu toată inima şi tot sufletul” [103] şi „Mai mult valorează eroarea în care se crede, decît realitatea în care nu se crede” [104]. Discuţia privitoare la autenticitatea şi adevărul operei lui Botta sau Cocteau trebuie să se poarte sub asemenea auspicii. Am văzut în ce măsură Botta a contrazis legile general admise ale esteticului, ale curentelor... Antidogmatismul său e bazat pe o indestructibilă forţă de a contrazice. Recunoaştem aici unul din gesturile şi drepturile esenţiale în care credea Unamuno: „Dreptul de a contrazice este cel mai important drept intim pe care -trebuie sa-l cucerească omul, nu de la legi ci de la obiceiuri” [105].

îl leagă pe Bolta de Unamuno şi preţuirea pe care i-o poartă amîndoi.lui Gio^dano Bruno. Botta a transcris din caiet în caiet o frază din Bruno folosită ca motto la un poem. Unamuno comentează la sfîrşitul eseului *Sentimentul tragic al existenţei* un citat din Bruno *dormitontium animorum excubitator,* avînd rostul unei profesiuni de credinţă pentru cel care se voia *un deşteptător al sufletelor adormite.* La Botta, tot în termenii eseului lui Unamuno s-ar părea că domina idealul lui Don Quijote ce nu credea în triumful ideilor sale, socotind că ele . nu sînt din această lume. Se pare că Cervantes este acela care-l desparte pe Botta de Cocleau. Adesea cînd am simţit cît de arbitrară poate fi apropierea dintre doi scriitori, în cazul de faţă paralelismul Botta-Cocteau, ne-am spus ca nici măcar eterna şi paradoxala nelinişte a omului nu-şi are o geamănă eternă şi paradoxală nelinişte în altă fiinţă. Tot acest plural al .zbaterii e făcut din singularul zbaterii. Ori scriitorul, chiar dacă aparţine pluralului şi nu se confirmă decît prin el, e un singular, un însingurat singular. Ce-l desparte pe Botta de Cocteau? Unamuno ar fi spus ceea ce desparte şi diferenţiază Spania de Franţa, aşa cum e văzută această diferenţă în *Sobre la europeización.* Spania înseamnă pasiunea care este arbitrară şi Franţa senzualitatea care e logică. Logica lui Cocteau e o formă a senzualităţii şi toata drama din *L'Ange Heurtebise* e pînă la urmă o violenţă surîzătoare, şi senzuală, şi logică. în Botta se zbate arbitrariul unei pasiuni, mai aspre, mai triste, o elocinţă care nu crede neapărat în triumful ideilor sale, nu elocinţă Marilor Retori francezi ci aceea turnată mai degrabă într-o locvacitate visătoare, în vorbirea lui Don Quijote. Ce puţin pare să semene pînă la urmă Emil Botta cu Jean Cocteau. Tot ce părea directă similitudine este indirect şi fundamental neasemănare. Elocinţă lui Cocteau se vede amendată de elipticul discurs, de Muzica Sferelor, de *Iberia:* „Muzica Sferelor era / după umila părere a mea. / Ceruri cîntînd, / vitroasele ceruri su- nînd, / incorpórala puritate, / acestei muzici nu le aude / buruiana-săraca, ori acel vînturat, / ori acel

O Scanned with OKEN Scanner

măcinat / de un vis nevisat, / uu vai de mine în ploaie perpetua, / de ploaia maşteră îmbrăţişai, / de bicele sale, / impletite-n şapte, / VAI DE MINE / cu eliptic discurs, / tinichea de gaz / din care gazul s-a scurŞ. / Oricine / piatra mi-aruncă: / pentru tine mingea, / prinde-o tu, cel sfios, / orgolios în zdrenţe de aur, / în straiul ,de zdrenţe luxos, / oricine, oricare / auzind glorioasa murmurare : / După umila părere a mea / Frumuseţea este o stea ! / Şi totuşi... / Castelan fiind / cu latifundii în Spaniile sîngerii, ¿ în auriferele Spânii portocalii, / un Hidalgo, STAN PĂŢITUL fiind / NOI, STAN PÂŢITUL / pe o piele de capră scriind / testamente spanioleşti, iscălind / pluralul Noi, însumînd / ale mele crunte păţanii / şi moap cu vîntul cu tot / şi aripile ca o răstignire la pătrat, / NOI, STAN PĂŢITUL / murind, / şi de a nu muri / fiind nemîngîiat, / spre a mea consolare / am murmurat / al meu laitmotiv, al meu Credo : / Frumuseţea este o Stea / după umila părere a mea“.

NOTE

’* Emil Botta, *Filmul documentar,* în Vremea, anul III, nr. 14::. 23 noiembrie 1930. V. Emil Botta, *Scrieri, 3 ed. cit.,* p 198—|U<) şi 426—427.

[2] Emil Bolta, *Filmul documentar,* în-*Scrieri 3, ad. cit.,* p. 199. [J] Emil Botta, *Scenarii,* în *Scrieri 3,* ed. *cit,,* p. ‘206—-207.

[4] Emil Botta, *Un teatru al dinilor,* în *Scrieri, ed. cit* p _____ 273 şi 454.

[5] Emil Botta, *Călătorie în viitorul care a trecut,* în *Scrieri 3. ed. cit.,* p. 290.

[6] Goorges Poulet, *La poésie éclatée. Ihiudelairc/Rirnbuud.* P.U.F. Erriture, Collection dirigee par Bóatrico Didier, 1930, p. 6.

[7] Georgos Poulet, *op. cit., Avânt propos.* p. 8.

[6] Joan Cocteau, *Tho mas l'Imposteur, Histoire,* Gallimard, 1923. * Emil Botta. *Elogiul ipocriziei,* în *Scrieri 3, ed. cit.,* p. 225 – 227 şi p. 437—438.

[10] Emil Botta, *[Alegorie]* în *Scrieri 3, ed. cit.,* p. 276 279 şi 455-457.

„ Joan Cocteau, *Tho mas Flmposteur. ed. cit.,* p. 29.

[12] *Idem, ibidern,* p. 30.

[13] *Idem, ibidem,* p. 31—32.

[14] *Idem, ibidem,* p. 32.

[15] *Idem, ibidem,* p. 68.

[16] Joan Cocteau, *I.c sanq d'tin poete,* avoc 12 dessins de l’auteur, Edition du Rnrher, Monaco, p. 51.

[17] *Idem, ibidem,* p. G6.

[IS] *¡dem, ibidem,* p. ¡03—114.

[w] *Idem, ibidem,* p. 105.

Idem, ibidem, p. 107—10«.

[u] Klaus Mann, *Alexandre,* roman de l'ulopie, traduit <’.<• l allemand par Ralph Lepointe. Préface de Jean Cocleau, J93I.

[22] *[dem, ibidem,* p. X.

[23] *Idem, ibidem,* p. IX—X.

[24] *Idem, ibidem,* p. IX.

[25] Jean Cocleau, *Essai de critique indirecte. Le* mystère laie Dos beaux-arts considérés comme un assassinat. Précède d’une introduction par Bernard Grasset, Editions Bernard Grasset, Paris, i932, p. X.

Q, Scanned with OKEN Scanner

[26] Mircea Eiiadc, *Maschera,* estratlo dal vol. VIII, Enciclopedia universale dell'artc, p. 877: „ La maschcra (...] è un volto |. , ore per dissimulare la personalità («faux visage*), ora anche per osprimerla e conservarla (persona)".

Jean Cocteau, *Essai de critique indirecte, cd. cil.* p. XIÍ. *Idem, ibidem,* p. XII—XIII.

« *Idem, ibidem,* p. XIII—XIV.

[30] *Idem, ibidem,* p. 39.

[31] *Idem, ibidem,* p. 30.

[32] *Idem, ibidem,* p. 53.

[33] *Idem, ibidem,* p. 54—55.

[34] Idem, *ibidem,* p. 54—55.

[35] *Idem, ibidem,* p. 56.

[36] *Idem, ibidem,* p. 57.

[37] *Idem, ibidem,* p. 69.

[38] *Idem, ibidem,* p. 85—86.

[39] *Idem, ibidem,* p. 130.

[40] *Idem, ibidem,* p. 150.

[4Î] Julia Kristeva, *Soleil noir. Depression et mélancolie,* 1937 : ..Amintiţi-vâ cuvîntul deprimatului: repetitiv şi monoton. În neputinţa ei de a se înlănţui, fraza se întrerupe, se vlaguicşte, so opreşte. Sintagmele înseşi nu mai izbutesc sa se închege. Un ritm repetitiv, o melodie monotonă ajung să pună stăpînire pe secvenţele logice, sfărîmatc, şi sa le transforme în litanii recurente, obsedante. În fine, cînd muzicalitatea aceasta frugală se stinge şi ca, la rîndul ei, sau pur şi simplu nu reuşeşte să se instaleze cu ajutorul tăcerii, melancolicul pare a-şi suspenda, proferind, întreaga ideaţie, umbrind-o cu albul asimboliei ori cu preaplinul unui haos de neordonat al gîndului".

. [42] Jean Cocteau, *Essai de critique indirecte, ed. cit.,* p. 16-1.

[43] *Idem, ibidem,* p. 165.

[44] *Idem, ibidem,* p. 185.

[45] *Idem, ibidem,* p. 184.

* Jean Cocteau, *La Difficulté d'être, ed. cit*

[47] *Idem, ibidem,* p. 7.

" Idem, ibidem, p. 8.

[49] *Idem, Ibidem,* p. 27—2«.

[50] *Idem, ibidem,* p. 37—38.

[31] Emil Bolta, O *slmplü viata,* În *leul tu.* nr. 4, aprilie 197'2. ,p. 23—25. Reprodus În *Umil* Bolla *inter piciul de..., ed. cil., p. r,î.*

[M] Jean Cocleau, Ou uiervc/J/eux au c/nerna/oyjupat:. ui ctf. €d.. p. 48—49.

[53] *Idem, ibidem,* p. 50—51.

[54] *Idem, ibidem,* p. 59.

[M] *Idem, ibidem,* p. 71.

[34] *Idem, ibidem,* p. 88—91.

[57] *Idem, ibidem,* p. 92—93.

[:'8] Jean Cocleau, *Le Passe délini,* Journal, Texte étadlí el an- inoló par Pierre Chanel. N.R.F. Gallimard, 1983.

[s?] *Idem, ibidem,* p. 11.

[M] *idem, ibidem,* p, 42.

[t1] Claude Mauriac, Jean Cocteau ou *ici vérité du mensonge.* Odetle Lieutier, Paris, 1945.

[62] Jean Cocteau, *Le Passé déUni, ed. cil.,* p. 29.

[°] Jean Cocteau, *Le Rappel à ¡'Ordre,* în *Le Secret Professionnel* p. 213.

[64] *Idem, ibidem,* p. 268.

[63] *Idem, ibidem,* p. 220.

[06] Jean Cocteau, *Opium, ed. cit.,* p. 51.

[67] Jean Cocteau, *Thomas l'imposteur, ed. cil.,* p. 18.

[65] Jean Cocteau, *Le Secret Professionnel, ed. cil.,* p. 2i5: -L'espace d'un éclair nous voyons un chien, un fiacre, une maison pour la première fois.»»

[69] Jean Cocteau, *D'un Ordre considéré comme une unatchie.* p. 254. Apud Claude Mauriac, Jean *Cocteau ou lu vérité du mensonge, ed. cil.,* p. 33.

[' 70] Jean Cocteau, *Le Potomak, ed. cil.** p. 341.

[71] Emil Botta, *TrIntorul,* E.P.L., Bue., 1967. Prefaţa de Ovid s. Crohmălniceanu, p. 7—9.

[72] Claude Mauriac, Jean *Cocleau ou la vérité du mensonge.* Odette Lieutier, Paris, 1945, p. 34—35.

[73] Jean Cocteau, *Le Secret Professionnel, ed. cil* Paris 1922, p. 179; 183.

[74] *Idem, ibidem,* p. 210.

[75] Jean Cocteau, *Lettre à Jacques Maritain, ed. cil.,* p. II.

[76] Jean Cocteau, *Le passé défini, ed. cil.,* p. 47.

[77] *Idem,* p. 59.

[78] Emil Botta, *Scrieri 3, ed. cil.,* p. 299.

[79] Jean-Pierre Miilccam, *L'Eloilc de Jean Cocteau,* précédée d'une lettre de Jean Cocteau à l'éditeur. Monaco, Editions du Rocher, 1952.

[03] Jean Cocteau, *Le Passé dé Uni. ed. cil..* p. 51.

[01] *Idem, ibidem,* p. 59.

[83] *Idem, ibidem,* p. 59—60.

[03] *Idem, ibidem,* p. 164.

[64] *Idem, ibidem,* p. 165.

[85] *Idem, ibidem,* p. 191.

[w] Emil Botta, *Serie ri* 3, *ed. cil.,* p. 238.

Q Scanned with OKEN Scanner

[87] *Idem, ibidem,* p. 279—281.
[8â] Jean Cocleau, *Lettre à Jacques Muriluin.*
[09] Roger Lannes, *Cocteau,* Editions Pierre Seghers, p. 19.
[90] *Idem, ibidem,* p. 22.
[91] *Idem, ibidem,* p. 22.
[92] *Jean Cocteau par Jean Cocteau, Entretiens avec William Fiiield,* Editions Stock, 1973, p. 12.
[93] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra, ed. cit.,* p. 136. V. capitolul *Avant que se lève le soleil.*
[94] Léon-Paul Targue, *Espaces,* 5c édition, N.R.F. Paris, Gallimard, Editions de la Nouvelle Revue Française, 1929. V. Mirages, p. 76—77.
[95] *Idem, ibidem,* p. 104.
[96] Gaston Bachelard, *Lautréamont,* Librairie Jose Corti$_r$ Paris, 1939, p. 50. V. capitolul *le Bestiaire de Lautréamont* unde la p. 30, Bachelard observa că printre cele 185 de animale ale bestia- rului ducassian primul rang îl deţin clinele, calul, crabul, păianjenul...
[97] *Jean Cocleau par Jean Cocteau, Entretiens avec William Fiiield, cd. cit.* p. 17.
[93] Roger Lanncs, *Cocteau, ed. cit.,* p. 28.
[99] *Idem, ibidem,* p. 87.
[100] Jean *Cocteau par Jean Cocteau, ed. cit.,* p. 47.
[101] *Idem, ibidem,* p. 49.
[102] Unamuno, Que *es verdad ?* Ensayos, vol. VI, Madrid, 1918, p. 219—244. Eseul a fost scris în martie 1906.
[103] *Idem, ibidem,* p. 243.
[104] *Idem, ibidem,* p. 222.
[135] Unamuno, *La Ideocracia,* în *Ensayos,* vol. Il, Madrid, 1916, p. 201—218.

O Scanned with O KEN Sca

Scanned with OKEN Scanner

COMPARATISMUL PARADOXAL

Qk Scanned with OKEN

M .A ZWO K *I NV EUS”*

Copacule, scmeai cu *Nimeni* şi *Nicăieri.* copac funest al incertitudinilor ineh.

EMIL BOTTA. Lecţia de *opium* Copacule, dacă nu ştii să zbori, nu mă urma.

EMIL BOTTA

Vorbind, în *Poetica* (1459 a4-8) despre importanţa de a fi metaforici, Aristotel nu uită să sublinieze faptul că metafora este „un indiciu al darurilor naturale”, observaţie ce-ar trebui să elimine o mare pante din rezervele noastre faţă de *comparatismal paradoxal.* 11 vom numi astfel pentru a-l deosebi de cel pozitivist şi didactic. Afinitatea, analogia şi similitudinea dintre opere depăşesc, ca relaţie şi realitate, cercul magic al influenţelor vizibile ori declarate. Înrudirile, similari- tăţile, corespondenţele pe care le avansează compara- tîsmul paradoxal trec dincolo de perspectiva bunului simţ. Ele îmbrăţişează antinomia şi transgresează nu doar principiul aristotelian al necontradicţiei. Filosofici lui Stéphane Lupasco ne învaţă că abolirea simultană a mai multor principii determină o potenţare a fenomenelor paradoxale. Or, afinităţile în creaţie sînt adesea fenomene paradoxale pe care nu le explică a-

naliza izvoarelor, proximitatea în spaţiu şi consecuţia în timp. Prea multă logică anulează chiar operaţia profundă de interogare a asemănării şi asemănătorului. Atunci, de ce am elimina tocmai aporia, atunci cînd evaluăm stiluri, mentalităţi, sintaxe vizionare şi obsesii artistice ? în arta se înlîmplă la fel ca în paradoxul lui Zcnon cu'Ahile şi broasca ţestoasă. Acelaşi traseu nu înseamnă şi aceeaşi operă, iar ritmul alergării nu condiţionează şi detaşarea piciorului mai iute de cel lent. Parcursul identic nu face decît să-i diferenţieze încă o dală pe cei ce-l străbat mereu cu singurătatea propriei neasemănări.

„Prefer să fiu un om cu paradoxuri decît un om cu prejudecăţi" declara Jean-Jacques Rousseau, acest tutore frenetic al firescului şi Naturii (ca naturaleţe şi dar nativ) în Cultură. Pe urmele lui, de ce n-ar opta şi criticul, eseistul sau hermeneutul modern pentru o lectură mai degrabă paradoxală decît zădărnicită de preconcepţii, cum se întîmpla la liziera comparatis- mului, unde totul e defrişat şi aducerea la lumină a „potrivirilor" şi ascendenţelor (descendenţelor); confirmă, în primul rînd vecinătatea, nu doar, în dicţionar, ce există între prejudecată şi prejudiciu.

Practicînd o formă deschisă de dialog estetic şi colocviu axiologic, comparatismul paradoxal preferă metafora critică – fără să meargă neapărat pe urmele lui Aristotel, ce avea mari rezerve faţă de comparaţie, socotînd-o „mai puţin agreabilă,, căci e prezentată prea îndelung" şi „nu se mărgineşte să spună că aceasta este aceea; nici nu mulţumeşte spiritul care caută" *(Poetica,* 1410 bl7-21).

Paralela Emil Botta—Nichita Stănescu nu aspiră să fie, ca atare, decît una din metaforele critice pe care le poate propune lectura-ecorşeu, atunci cînd disecă pe viu iată încă un paradox – fiinţa operelor citite împreună. Pentru mulţi iubitori de poezie apropierea dintre cei doi scriitori e mai degrabă imposibilă. Şocul lor va fi şi mai mare, cînd vom îndrăzni să le spunem că dintre poeţii postbelici numai Nichita Stănescu e în măsură să ne releve ce-a însemnat pentru liris-

mul ultimelor decenii, tutela recunoscută sau nu a creaţiei lui Emil Bolta, cu ainphibologia ei, cu acel straniu hislrionisin prea uşor redus la teatralitale.

Poetul *Necuvintelor* a radicalizat, pînă la ultimele consecinţe, direcţii lirice impuse de Emil Botta, nere- găsibile la Barbu, Arghezi, Blaga sau Bacovia. Aceşti uriaşi interbelici, deveniţi marile tutele în lirismul ultimelor decenii, n-au făcut poezie ca o *Epica Mag na* în jurul verbelor *a fi, a dori, a visa,* precum autorul *întunecatului April,* Umilul-Milul „şcolar al durerii", ce ne povesteşte vedeniile lui, Des-pe-ra-rea ori întîlnirea cu : „O capodoperă a lui Naiba, / un lucruşor, / nu, nu acel ipotetic / «lucru în sine»„ *(Non grata).*

Singur Emil Botta a fost, între poeţii interbelici, poetul-narator, liricul-povestitor. Şi-a scris versurile ca pe nişte istorii, spuneri şi naraţiuni, ca pe nişte basme despre himera, melancolie, stele şi lună, dîndu-le drept invenţii, falsuri, apocrife, născociri şi scorneli, iscodituri ale neantului, palavre despre Nefiinţă, plăsmuiri despre vis şi întîlnirea cu îngerul.

Poezia-iscoditurâ şi invenţie („acest factotum al invenţiunii") e a lui şi toate sensurile poveştii sînt re- găsibile într-un limbaj liric descoperit de Emil Botta care, înainte să fie actor şi regizor în poezie, e un şăgalnic şi tragic *povestaş, povestar* ori *povestelnic,* cum şi-ar fi zis dacă ar fi cunoscut aceste sinonime regionale, cu aer de diminutiv, numindu-l, în diverse zone ale ţării, pe narator şi povestitor.

Poezia-poveste a conceptelor şi a ispitirii abstractelor zone ale spiritului, *poezia-istorie* a unei revelaţii şi multiplicări a adevărului – „adevărul polipier" al lui Nichita Stănescu – *poezia-invenţie* a lumilor gravide de fiinţe, „minciună de adevăr", cum e deconspi- rată în *Frunză verde de albastru, poezia-lucru, pricind, proverb, zicală, zicătoare, arătare, expunere, înfăţişare* şi *spunere* miraculată, defineşte mereu limbajul liric din *11 Fdegii* (1966), *Laus Ptolemaei* (1968), *Necuvin- tele* (1969), *în dulcele stil clasic* (1970), *Măreţia frigului* (subintitulată „Romanul unui sentiment", 1972), *Epica Magna* (1978), *Opere imperfecte* (1979) şi *Noduri şi semne* (1982), cărţi care au adîncit riscul şi creativitatea cuvintelor, inizînd pe curajosul hibrid, etalat ca o apostazie mereu necesară. Erezie obligatorie după resurecţia pe care a cunoscut-o conceptul de poezie pura, devenit în perioada interbelică „proporţia da aur". E suficient să citim eseurile şi conferinţele lui Ion Pillat din *Portrete lirice* (1936), unde poezia pură, în accepţia pe care i-a dat-o abatele Bremond, e căutată pretutindeni, pînă şi în fabulele lui La Fonlaine, al căror scenariu epic intri! în umbră, dimpreună cu morala întîmplărilor istorisite în versuri. În acest context asediul hibridului se impunea de la sine. Or, şi aici Nichita Stănescu face operă de radicalizare. După ce a dus mai departe obsesiile matematice şi

1/

Scanned with OKEN Scanne

geometrice ale lui Ion Barbu, continuînd o direcţie eminesciană, el radicalizează poezia-poveste a lui Etnii Bolta, intersectînd-o cu ispita abstractului. Ispită trăită, dar şi jucată.

Poezia-poveste împlineşte în opera celor doi scriitori unele din cele mai originale apocalipse lirice şi creează, astfel, o presiune a misterului unică. La greci, apocalipsa, însemna descoperire, dezgolire, destăinuire şi încredinţare a unei taine, confesiune elevată a u- nor secrete umane sau divine, în fine mărturisite. Ea nu se reducea doar la conceperea viitorului şi cunoaşterea „Sfârşiturilor- din literatura eschatologiciu Dezvăluirea presupunea şi planul celest şi angaja misterele cerului ori tema paradisului pierdut. Paradisurile existente, la care se adaugă cele artificiala, se află în miezul apocalipselor moderne. Accentul cade pe tainele originare şi geneză, pe locul omului în lume. Or, marea poezie a genezei din opera lui Nichita Stănescu şi aceea a paradisului pierdut îl consacră pe poetul *Ne- cuvintelor* şi *Elegiilor* printre cei mai originali creatori şi continuatori ai lirismului apocaliptic, devenit meditaţie, ispită a geometriilor şi abstractului, în fine, asumare nu doar a tainelor pitagoreice şi a muzicii sferelor, ci şi a dificultăţilor apărute în teoria mulţimilor infinite studiate' de Georg Cantor, de pildă, cel invocat ca un zeu modern al paradoxului în poemul *Aleph la puterea Aleph.*

Artist din spiţa Dedalizilor, Nichita Stănescu e şi <?1 un Ştrengar. El are afinităţi cu Emisl Botta, celălalt mare ştrengar al poeziei române moderne, pe care-l vedem ameninţat cu ştreangul precum Villon, de vreme ce e patronul lirismului goliard din zilele noastre : Ja ştreanguri cu tine, Ştrengar!“ Versul acesta ivit dintr-un joc de cuvinte, pe care-ţi vine să i-l atribui lui Nichita Stănescu, face parte dintr-un poem ironic- -sarcastic aflat în volumul *Un dor fără saţiu.* De-a lungul a patru decenii, el a cunoscut tot soiul de variante, în *Figură, Staţiune, Centru* (-toate din 1932), *Cărămidă* şi *Este descripţia* din 1972, forma definitivă da- tind din anii 1976—1978 cînd s-a oprit la titlul *La Cărămidă.* A fost mai întîi „Vezi ştreang la ştrengari“, apoi „şi vezi ştreanguri, / ştreanguri pentru ştrengari“ şi în sfîrşit: „Şi acolo, în zare / la munţii de var, / a- colo am ştreanguri / pentru ştrengari. / Tu, Ştrengar, / priveşte şi treci prin oglindă / ca un Til-Buh-Oglindă / Dacă nu, / la ştreanguri cu tine, Ştrengar!”

Cercetînd variantele, vom observa că de-a lungul a patru decenii sînt păstrate nuclee importante din „povestea” poemului, sintagmele ce o localizează, trimiterile la *Orb, orbi,* deci la un martor ciudat căci lipsit de vedere. E păstrat şi jocul de cuvinte. în schim- , barile ce intervin, importante, sînt implicate digresiunile lirice şi relaţionarea elementelor. Dar povestea *y* şi, mai ales, ameninţarea rămîn. Or, consecvenţa, în *V* mijlocul atîtor căutări şi inconsecvenţe, e o dovadă în ce priveşte prioritatea structurii „narative”, niciodată eliminată, ca şi cum ea ar fi însăşi regula jocului liric. Am văzut o parte din manuscrisele lui Nichita Stă-nescu. în ele există, de' la început, născocirea şi paradoxul, jocul verbal şi jocul minţii. Schimbarea pare să survină la nivelul spunerii, al unei oralităţi, mereu luate în seamă ca şi cum lucrul pe manuscris ar fi un soi de circulaţie a aceluiaşi motiv în gura unor povestitori diferiţi.

Există în poezia lui Emil Botta şi a lui Nichita Stănescu o formă inconfundabilă a lirismului-poveste şi «seu. Cînd Emil Botta îşi reia uneltele, hibridul liric

Scanned with OKEN Scanner

izbucneşte cu o nouă vigoare, dovada ciclul *Vineri* şi ediţiile din 1976 şi 1978 la .*Un dor fără saţiu.* Aceasta resurecţie a fost[1] determinata de mutaţiile cruciale şi organice pe care le provocase lirismul-naraţiune prin *11 Elegii, Necuviniele* şi *Măreţia'frigului.* Cărţile lui Nichita Stănescu repun în circulaţie un model liric a cărui ascendenţă nu era conştientizată, la adevărata valoare. în anii '60, Blaga, Arghezi, Barbu, Bacovia par pentru moment singurii poeţi interbelici reintegraţi. Ei îşi împart prozeliţii pe măsură ce opera lor reintră în circuit şi se petrece recuperarea, pînă la inflaţie, doar a zonei onirice din avangardă. Cărţile lui Nichita Stă- nescu, îndrăznim sa credem, l-au ajutat pe poetul „do-rului fără saţiu" să se cunoască mai bine pe sine. În universul ambelor opere, actul de a povesti e convertit în lirism şi poem metafizic. Poezia îmbrăţişează romanescul, alungat pînă şi din proză. Proza intră în poezie nu doar printr-un adaos de cuvinte „prozaice". Breşa ori hibridarea acţionează prin poveste. Lirismul îşi asumă toate conotaţile verbului *a povesti* pe care le transformă în stiluri. *A bir fi, a blama, a calomnia, a cleveti, a conversa, a defăima, a difuza, a denigra, a dialoga, a discredita, a Întinde, a lăţi, a duce, a* jm- *prăştia, a ponegri, a propaga, a propovădui, a răspln- di, a vorbi,* devin gesturile prin care viziunea lirică ni se impune. Tot acest spectru semantic e prezent în poezia lui Emil Botta încă de la volumul său de debut. În poezia lui Nichita Stănescu, el îşi face apariţia odată cu *11 Elegii* (1966), *Laus Piolemaei* (1968), *Necuvin- tele* (1969), *în dulcele stil clasic* (1970) şi *Măreţia frigului (1972),* ultimul volum fiind chiar subintitulat „Romanul unui sentiment". Cei doi poeţi au vocaţia dialogului şi a născocirilor vizionare. Operele lor ne sugerează harta unor analogii imprevizibile la prima vedere. Afinităţile organice îndreptăţesc cu asupra de măsură această paralelă-paradox, pe care vom încerca s-o dezvoltăm şi care va cunoaşte cu timpul soarta antinomiei ce poate deveni mîine-poimîine loc comun. Emil Botta ne ajuta să-l înţelegem mai bine pe Nichita Stănescu. Poetul *Necuvintelor* ne oferă o perspectivă nouă asupra metodei lirice şi artei poetice inaugurate

O Scanned with OKEN Scanne

de *întunecatul April.* Cunoaşterea identităţii prin alteri- Ute, «Je est un Aulre» spunea Rinibaud – şi cucerirea individualizării (individuaţiei) prin recursul la anonimat – practica pseudonimelor şi a vocilor din filosofía lui Kierkegaard – sínt tehnicile de bază ale lecturii-ecorşeu, în accepţia pe care i-am dat-o. Éle a- parţiu deopotrivă operei şi mitologiei existenţiale. Cindva Nichita Stănescu i-a dedicat un poem lui Emil Bolta. Un poem deloc ocazional. Lectura lui ne-a oferit prilejul de a intui afinităţile ce există între două o- pere ce nu păreau să comunice la nivelul unor straturi esenţiale în creaţie. „Inima lui e şaua lui Hamlet" a spus Nichita Stănescu despre Emil Bottá. Acest vers m-a convins, dincolo de marile diferenţe în identitate, că există afinităţi elective fundamentale între Emil Bolta şi Nichita Stănescu. Şi aşa au început să-şi vorbească, sub semnul ascendenţei şi descendenţei, două opere smulse singurătăţii la care le obligau propria lor originalitate şi inaderenţa Ia tutele.

La Bottá, dionisiacul, tenebrosul poet al hibridului. am descoperit – cu ajutorul lui Nichita Stănescu – acele categorii negative ale lirismului şi tot la el am întilnit rtnecuvintele", într-o accepţie ce va atinge maxima amplitudine şi conştiinţă de sine după *11 Elegii,* apărute în 1966, an cînd se reeditează *Întunecatul April* şi Pe-o *gură de rai.* Doi poeţi de vîrste diferite intră în conştiinţa receptării postbelice, în acelaşi an, şi, pentru moment, din motive diferite. Unul e tînăr, vijelios, imprevizibil, sigur de sine şi manifestă o libertate neţărmurită faţă de soarta limbajului liric. El face din elegie filosofic şi dor fără saţiu de dragul abstracţiilor. Celălalt e matur şi a fost aproape uitat ca poet, în răstimpul celor mai bine de două decenii oare s-au scurs de la ultima lui carte – apărută în 1943, în război, şi primită destul de rece în comparaţie cu entuzi-asmul pe care-l stîrnise debutul. între timp se afirmase ca Actor de unde şi grăbita etichetare a poeziei sale : teatralitate. întoarcerea lui era de fapt o reeditare ce conţinea doar un singur poem inedit: Nenumd- *raţii.* Nichita Stănescu se impune definitiv după apa- riiţa celor *11 Elegii.* El publică mai multe volume importante înainte ca Emil Bolta să tipărească remarcabilul ciclu de inedite, intitula-t Vineri (1971), echivalent cu o carte – mare – de poezie. Unul e prolific, celălalt reticent şi retractil. Destinele par diferite. Şi, lotuşi, îi leagă nenumărate similitudini, ca şi cum a- pele freatice ale poeziei ar contrazice apele ei de suprafaţă.

Intuiţia necuvînlului apare la poetul „dorului fără saţiu" prin filosofie, purtînd în ea însemnele acelui „dincolo de bine şi de rău- din opera lui Nietzsche, la care se adaugă concepţia despre polinimie şi repetiţie din scrierile lui Kierkegaard. O altei posibilă sursă ţine de arta vizuală, plastică, fotografică şi malografica, unde se jonglează cu negativul viziunii încă nedevelopate, actualizîndu-se imaginea

Scanned with OKEN Scanner

răsturnată, înaintea celei în drept, aceasta din urmă trebuind să fie citită pe dos sau cum scrie Nichita Stănescu În poemul *Dezîmblînzire* din *Epica Magna:* „De mult negru mă albisem / De mult soare mă-nnoptasem / De mult viu mai mult murisem / De visare mă aflasem**. La Emil Bolta –, marele maestru al oximoronului, aşa cum avea să ni-l prezinte, într-un „Breviar**, Şerban Cioculescu, – revelaţia necuvîntului îşi are rădăcinile vitale în creaţia şi mentalitatea orală. în basm, viziunea „nedevelopată", negativă e sinonimă cu utopicul, mirificul şi fantasticul. în descîntec, prefixul negativ e alipii vorbelor obişnuite, cu efect de exorcizare, astfel că necuvîntul e unicul mod admisibil de pronunţare a unor realităţi interzise rostirii. Necuvîntul este eufemismul şi sugestia, el asigură ocolita numire a morţii, durerii, suferinţei sau bolii, aducînd în poezie luptele invizibile dar eroice ale eului împotriva neantului şi nefiinţei. În oraţie sau colind, el traduce, la modul inefabil, o tutelă a binelui, jinduită, şi care nu se poate proclama cu trufie. în ghicitoare, ascunde, sub masca interogaţiilor, un răspuns, unica afirmare posibila, disimulată şi dezvăluită prin uimirile şi nedumeririle ce-o întîrzie. în fine, în proverbe, necuvîntul e acel *Aleph* al înţelepciunii, locul geometric din care iradiază întregul unor experienţe, sugerat doar prin- tr-o aşchie sapienţială.

Pornind de la izvoarele necuvintclor, această descoperire fundamentală pentru poezia lui Emil Bolta şi Nichita Stănescu, înţelegem încă un element care dă rezistenţă paralelei noastre, propusă, iniţial, ca un paradox, ca o metaforă critică. Cei doi mari poeţi vizuali sint şi nişte poeţi orali de anvergură, adjudecind pentru modernitate oralitatea, acea spunere memorabilă, transparent abstrasă şi persuasivă, dînd scrisului frăgezimea şi fulgerarea replicii, calitatea prezenţei de spirit. Scrisul-spunere e cu citit mai insolit cu cit ne vorbeşte despre Himeră şi Melancolie, despre înseninare şi litera *t* sau despre himera, melancolia şi înseninarea ideilor.

Adevărul este că „necuvintelc" lui Emil Botla îşi luminează mai bine prezenţa după ce se »tipăresc *Necu- viatele* lui Nichita Stănescu. Discursivitatea metodei lirice pe care o practică poetul mai tînăr dă o altă transparenţă operelor ce o preced în timp. Numai că *înţelegerea retrospectivă* şi explicarea trecutului cu mijloacele şi obsesiile ce definesc prezentul creează şi o iluzie a similitudinilor, un fel de *trompe 1'oeil* care poate amăgi multe judecăţi de existenţă. Pentru că Nichita Stănescu ni-l face *mai clar* pe Emil Botta – orice mare poet scrie şi o postfaţă implicită despre opera poeţilor ce l-au precedat – putem exagera afinităţile şi corespondenţele ce-i leagă în mod efectiv. Perspectiva critică paradoxală (şi totuşi comună deja) că literatura modernă e precursoarea clasicilor rămine. în fond, un „arbor invers" în peisajul euristic. Din <'lipa în care înţelegem cît de multe legături *se pot face* (sau *există)* între *Necuvintele* şi *Întunecatul April* (Ne-primăvara sau adevărata primăvară) nu putem să nu devenim susceptibili în faţa atîtor similitudini deduse cri induse, şi o minimă reticenţă e salvatoare. Oricît de mult ar părea un poet explicabil prin altul, ca un „arbor invers" reflectînd în apă imaginea celui do po mal, chipul operei deduse şi rupte din sfera celei reale, socotită aidoma sau geamănă lui, nu se aseamănă şi nu o identic cu partea-i simetrică.

Înainte de a cerceta deci lumea corelaţiilor posibile să nu uitam un lucru esenţial : Nichita Stănescu nu este Emil Botta, ci doar un *arbor invers*, de care ne slujim pentru a vedea arborele pe care-l privim. Iot aşa Emil Bolta nu poale fi mai mult docil un *arbor invers* pentru poezia Iui Nichitii Stănescu :

> Arbor invers nm ronius, rupt din sfera cu sfera aceasta aidoma, geamăna... Şi totul îmi pare ştiut dar nimica din ce ştiu cu ce este nu se aseamănă.
>
> *(Arbor invers)*

Comparatismul ajutat de morala lecturii-ecorşeu poate lansa, după infinite iluzii şi nesfîrşite avataruri, propriul său paradox: doar cel ce compară poate spune că neasemănătorul se aseamănă şi că asemănătorul nu se aseamănă.

Q Scanned with OKEN Scanne

> Sînt un *fost,* un *va fi* şi un *este* ce trece Azi, între mîine şi ieri îmi amestec scutecele şi giulgiul.
>
> *QUEVEDO*

Poeţii ce se -trag din „vestitul neam de artişti al dedalizilor“ cărora li se dedică *Elegia Intiia* din cele 77 *Elegii* sînt neîntrecuţi, precum Emil Botta şi Nichita Stanescu, în arta metamorfozelor, hrănind tema obsedantă a inconstanţei. Unealta poeziei lor este metafora pararetorică, labirint sau zig-zag al cuvîntului dincolo de cuvînt. Vertijul reveriei plurale dă un alt sens viziunii care e un continuu glissando. El mărturiseşte hiperluciditatea şi melancolia ce tensionează conştiinţa instabilităţii funciare. Neliniştea fiinţei e legată de aceea a cosmosului. Poezia metamorfozelor exprimă inconstanţa, pluralitatea eului şi universului. în capitolul al treilea al *Eseurilor* lui Montaigne, descoperim o adevărată „glossă” pe tema mişcării şi variaţiei ce a făcut gloria atîtor arte poetice baroce, legîn- du-şi heraldica de nestatornicie, trecere şi schimbare : «Le monde n’est qu'une *branloire* pérenne. Toutes choses y *branlent* sans cesse : la terre, les rochers du Caucase, les pyramides d'Egypte, et du *branle* public et du leur. La constance même n'est autre chose qu'un branle languissant» *(Essais,* chapitre III, 2). Dincolo de înţelegerea universului ca un leagăn etern în care totul se clatină fără încetare, de la pămînt şi stîncile Caucazului pînă la piramidele din Egipt, trebuie să reţinem dubla determinare a acestei mişcări : din laun- tru şi din afara («du branle public et du leur»), dar mai ales ideea că însăşi *constanţa* nu e altceva decît o clătinare, o mişcare sleită de puteri, fără vlagă. Iată leagănul *(Le inonde n'est qu'une branloire)* lui Montaigne într-un splendid poem al lui Nichita Stănescu, unde frăgezimea suavă a cîntecului trece din amphibologie în cosmogonie şi din geneză în anatomie a eu- lui multiplu. Infinitele perspective unesc, astfel, marile pulsaţii ale vizualului hipertrofiat şi vociferant. Tema fricii de moarte acompaniază tema instabilităţii. Cintecul de leagăn trece în veghea şi privegherea sufletului şi a lumii :

> Să nu adormi. Spiritele stărilor de suflet se dau în leagăn.
> Hei-ho pentru ninsoare, pentru gheaţă, pentru frig.
>
> El crede ca sînt eu,
> ei cred fiecare-n parte că sunt eu. Toţi morţii mei cred că sunt eu

Şi cu cred că sunt eu.
Oh, fereastra prin care faţa mea cu o mie de ochi pe ca, priveşte...

Să nu adormi. Rămîi cu mine. Nu adormi, piuă cînd veghea va minea din noi înfometată şi însumi de însumi se va rări, deodată.

(Cosmogon/n. sau cîntec *de ¡cagan)*

Elogia luciditǎţii, melancolia stării de veghe ce se joacă rîzînd-plîngînd cu „spiritele stărilor de suflet

continuă, în acest poem al lui Nichita Stanescu, me- los-ul şi threnos-ul de hei-ho al poeziei lui Emil Botta. „Vederile ca furnicile”, invadind obrazul poetului împresurat de *întunecatul April,* se continuă în fata cu o inie de ochi ce ne priveşte din opera lui Nichitci Stănoscu. Iar agonia eului, a lui Joseph Turmei din *Elogiul ipocriziei,* se desăvîrşeşte în memorabilul şi sfişietorul recviem scris pentru atunci cînd „însumi de însumi se va rări, / deodată”.

Atracţia spiritului baroc pentru hibrid vine din credinţa în mişcare, în atotputernicia trecerilor pe care nu le pot exprima elementele pure, „necorcite” din punct de vedere cromatic sau acustic sau necombinate morfologic. *Vederea* prin cuvinte, văzul-auz docare e „bolnav“ lirismul lui Nichi-ta Stanescu *e o* obsesie veche în artă. Multiplicarea ochilor, în reprezentarea mielului pascal, de pildă, precede cu multe secole revelaţia pe care a avut-o Nichîta Stanescu a-tunci cînd a descoperit pictura lui Ţuculescu. Reprezentarea lumii ca un spaţiu invadat şi locuit de ochi e veche şi nouă. Ea pare să traducă un soi de pulsiune de tip *regressus ad uterum* a limbajului, o nostalgie a originilor. Litera jinduieşte să redevină ideogramă, dar mai ales, de ce nu? pic-togramă. Scrisul se zbate să se prefacă în privire hipertrofiată, visînd să reajungâ văz şi vedere reala, clarviziune, discurs văzut. Poetul e obsedai de ideea că rostirea ar putea fi arătare, epîfa- nie. şi nu doar enunţare şi pronunţare. Să nu uităm că „dorul fără saţiu“ al lui Emil Botta exprimă mereu şi o aspiraţie către *scrisul-epilanîe.*

Ispita hibridului e o dominantă a viziunilor emil- bottiene, de unde şi inadecvarea unei analize de poetică a elementelor în accepţia pe care i-a da<l-o Gaston Bachelard. Ne apropiem de versurile din *Pe o gravură de Munch,* de ofilirea paradisului „din rozele / întunecate ca haitele iadului”, de trecerea harului iu „ncroniană splendoare” : „Şi crinii aminto-şi-aduc / de a lor neroniană splendoare / şi rarele dalii aminte-şi aduc / de saturnalii, / Ah, demonica natură ascunsă a florilor, / metamorfozele / Ce capete de cîini răsar din rozele / întunecate ca haitele iadului ? / Şi întunericul

QI Scanned with OKEN Scanne

mă acoperă, / mater tenebrarum / noaptea primordială / din care se născură miriadele".

Iată şi un fragment dinlr-o doină a hibridului, în sfîşietoarea litanie modernă a lui Nichita Stănescu i

Şi-uin zis verde de albastru, inâ doare un cui muiastru...
zis pura de un mur,
minciună de adevăr.
(Frunză verde dc albastru)

Foamea de alteritate, tensiunea intre nefiinţă şi fiinţa, dintre unitate şi nimic, dintre totalitate şi nimic sint cuprinse într-un poem al cărui titlu trimite voit la hibrid. *Un cm de cal* e corespondentul modern şi .abstract" al unei mari obsesii imaginare în poezia şi arta lumii. Centaurul – omul cal •— galopînd, să ne aducem aminte, în atîtea poeme simboliste, în lirica parnasiană şi în sanguinele unui Ion Pillat, revine şi în poezia lui Nichita Stănescu. Centaurul e hibridul aţi- ţător (din multe picturi moderne) ce l-a obsedat într- atit pe Picasso – creatorul unei centauromanii plastice unice. Dar reprezintă mai mult, de vreme ce ilustrează, prin imaginea dublului, o viziune asupra existenţei, „un om de cal" părînd a fi însuşi filosoful, provocatorul şi strategul (mottoul trimite la Calul troian printr-un vers din *Eneida :* „...Iute spre ziduri urcă fatalul cal, îndesai cu oşteni") asediatorul cetăţii închise a ideilor : „Faţă de ceea ce există / nimica nu este nici mare / nici mic. / [...] O, galaxia aceasta / cit un punct este / faţă de ceea ce este, – / iar punctul / şi el, cît un punct este / faţă de ceea ce este // (...] I-ha, i-ha, / eu sint un om de cal / galopînd într-un punct. // Numai între ceea ce nu este / şi între ceea ce nu este, Z inima mea este mai mare / decît inima mea / şi trupul calului / este mai mare decît trupul meu..." *(Un om de cal).* Am putea compara *Cavalerul cu Melc de* Aur al lui Emil Botta cu *Un om de cal* pentru a zădărnici tendinţa spre omogenizare prezentă în orice demers, comparatist. „Lunarul cavaler" cu deviza lui „Încet, încet" şi cu dictonul atît de anti-comparatist „Quod li- cet"... (a cărui urmare o cunoaştem) din poemul lui Emil

Botta nu seamănă cu „omul de cal", unde elegia singurătăţii şi a minciunii, în vastitatea lumii şi sub pulsaţia miracolelor ei, e tradusă în versuri asemănătoare cu ecuaţiile matematice. Nichita Stănescu explică propensiunea eului spre metamorfoze pe o direcţie vehiculatei de atîtea tratate de psihologie şi po(i)etica. în *Epica Magna* (1978) reveria schimbărilor e descrisă ca o formă de protecţie, de îmblînzire a spaimei : „Ca să nu mă distrug din spaimă / în fiecare secundă / am fost lăsat sa fiu / oricine, altcineva'[1] *(Metamorfozele,* II). Şi cit de definitorii pentru poezia lui Emil Botta sînt versurile poemului din *Epica Magna,* unde regăsim nu doar sintagma comună „Oricine" („«Oricine», -«Oarecare» aşa visam în visările mele naive, odinioară, să fie numele,

Q Scanned with OKEN Scanne

prenumele meu" afirma Emil Botta în interviul ce i s-a publicat în revista „Luceafărul" sub titlul *Călătorie în viitorul care a trecut),* cît înţelegerea legăturilor ce apar între spaimă, angoasă, teama de moarte şi nevoia de alteritate, biciuind şi încercînd să exorcizeze *trecerea* unei identităţi cu ajutorul metamorfozei care este o trecere şi petrecere, în şi prin mai multe identităţi. *Invocare* din volumul *Oul şi sie- ra* (1967) ne aminteşte de acel devorator *altceva* sau *altul,* supus laudelor şi invectivelor în poezia lui Emil Botta. Nostalgia alterităţii îi leagă, cu certitudine, pe cei doi scriitori. „Voi, acel altceva, mereu şi întruna / decît acelaşi mine însumi, / mereu şi întruna" conjură şi se lamentează poetul în *Invocare.* îl revedem pe celebrul (acum) personaj inventat de Emil Botta în *Elogiul ipocriziei.* Acel, de fapt acei Joseph Turmei ce-i asaltează eu] supunîndu-l unui asediu al alterităţii. Şi ne reamintim de poemul *Altul*, *acelaşi* din volumul *Un dor fără saţiu,* Donjuanismul eului «Je est un Autre» traduce nu numai o pluralitate a iubirilor, cî şi una a spaimelor. Nestatornicia nu este doar simplu hedonism, ci şi cutremur provocat de reveria continuă asupra fugitivei existenţe. Fiinţa determinată de o implacabilă evanescenţă se apară prin metamorfoză şi „donjuanism" morfologic de gheara timpului. Masca pluralităţii ascunde obrazul des-figurat. Aşa cum observa Jean Rousset în cartea sa Le *Mythe de Don Juan* (Ed.

Armand Colin, Paris, 1978, p. 121), în marea píinoplie semantica a luobilitiiţii şi schimbării intra cuvinte precum trecere, *pasaj, mutaţie, variaţie, fugă, instabilitate, volubilitate,* La acest inventar de sinonime am mai putea adauga numeroase cuvinte *(primenire, Înlocuire, deviaţie, strămutare, modificare, fluctuaţie, răsturnare, preobrajenie, împărtăşire, reformare, inovaţie).* Pentru simplificare să reţinem din lista lui Jean Rousset *volubilité* şi din sinonimele româneşti *a împărtăşi (a schimba impresii).*

Frica de moarte, spaima, nedumerirea se lasă vindecate cu ajutorul metamorfozelor, hibridul vizionar sau masca – unealta schimbării – asigurînd un leac pentru cutremurul lăuntric.

Spectaculozitatea hibridului pune în umbră legătura ce există între discursivitate şi metamorfoză, între volubilitate şi angoasa în faţa trecerii, între nevoia de a împărtăşi (schimba) cuvinte şi idei şi dorinţa de a mărturisi (depune mărturie) a celui ce trăieşte convulsiile petrecerii şi iminenţa propriului martiriu.

Lirismul lui Emil Botta travesteşte orice frică sau temere în volubilitate. Greu să-i găsim poetului român un compars la fel de locvace, inegalabil cum e pe direcţia lirismului tragic-flecar. Emil Bobta e guraliv, vorbăreţ şi unic mai ales în crearea metaforei-alocuţiune. E pus pe conversaţie şi dialog, trăieşte din discurs şi simpozion, scapă de angoase prin cuvîntare şi tăifă- suîală. Se simte absolvit de neant şi „morţile“ (fricile) ce i-au fost destinate apelînd la cel mai pestriţ colocviu cosmic. Volubilitate tragică, să ne amintim de poezia *Aurelia* şi de *Declaraţia mierlei* şi volubilitate melancolică – am putea socoti că e şi monologul lui Hamlet, el însuşi un exemplu ilustru pentru vizualul vociferant. Ce înseamnă insolitul hibrid lingvistic „constructor de vrăbii” deiinindn-l pe poet, dacă nu că acesta ar fi un creator de locvacitate fiind cunoscută gureşa şi guraliva comunicare a cenuşiilor păsări. Posedat de metamorfoze, de viziunea hibrida asupra lumii, Nicbita Stănescu ni se relevă ca cel mai autentic continuator al „volubilităţii” lirice, avîndu-l ca maestru, în lirica interbelică, pe Emil Bolta, orator paradoxal ce a răscumpărat liric şi filosofic prea des incriminata o- ralitate. Se ştie că poetul *Nocux'inlelor* prefera să-şi dicteze poeziile în ultimii săi ani de viaţă. Profera deci să Io spună. Să Ic creeze spunîndu-le. Multe dintre aceste poeme, fiind rostite cu o genialitate generoasă şi dloaterisipitoare, nici n-au rămas (n-au fost păstrate) pierzîndu-se în (pe)trccerea clipei. Oralitatea lui Nichita Stănescu avea doza ei de leatralitate specifică. Poetul se slujea de o dicţie artificială ¡şi ingenuă în acelaşi timp, cîntîndu-şi – legănîndu-şi poemele cu aerul că le-ar silabisi. Teatral în spunere era şi Emil

J Scanned with OKEN Scanner

Botta. El a descompus cîndva cuvîntul Des-pe-ra-re, fragmentînd logosul ce s-a văzut astfel supus Ia un tainic *sparagmos,* precum în mitul lui Osiris. Poetul *Întunecatului April* recita rostind cuvîntul rar, de parcă ar fi tras de „frînghia silabică", astfel numită de neprevăzutul lui afin Nichita Stănescu.

Cum picurat atît de rar şi tras de frînghia silabică începe şi monologul întunecatului prinţ, înger căzut pe tărîmul Danemarcei: „to be or not to be". Metamorfoza şi trecerea îl obsedează şi pe acest „Andru plîn- gînd" din dramaturgia lui Shakespeare, căruia îi răspunde ca un ecou, peste secole, poemul lui Nichita Stănescu, aflat în *Obiecte cosmice (Alfa)* tipărite în 1967: „Nimic nu rămîne el însuşi mai mult / decît o foarte singură data. / Nu sînt vinovat că trăiesc / în- tr-o lume întruna schimbată" *(Andru plîngînd).* Nici numele nu rămîne identic cu sine, pentru ca poartă şi el o infinitate de trupuri. Scria Emil Botta în *Elogiul ipocriziei,* în 1931 : „Nu sînt niciodată *eu,* iniţial şi drept, ci totdeauna vacant, reflex al nenumăraţilor alţii cari mă domină", socotind încă numele drept „unica identitate precisă", „stare civilă invariabilă" : „Silabele includ ca într-un diamant perfect sensul existenţei, aici şi în frontierele lui, numai, vad eventuală, posibilitatea unei deveniri." în *Testament,* Nichita Stănescu va pune pînă şi numele sub semnul schimbării şi nonidentităţii cu sine : „Numai numele să nu / nii-l aminteşti, / pentru ca el are / o infinitate de trupuri / şi s-ar putea să şi-l arate / pe-acela / pe care tu nu-l cunoşti." Acest fără de sfirşit al schimbării va

genera^ chiar un sentiment de saţietate şi monotonie, mărturisii în poemul Mu *asemui cu un copac :* „Apoi îmi voi schimba iarăşi planeta / şi-aşa mai departe, / ce monotonie, doamne dumnezeule I “ în *Soleil noir (Dépression et mélancolie,* N.R.F. Editions Gallimard, 1987$_t$ p. 45), Julia Kristeva descrie relaţia dintre disperare şi structurile de litanie recurenta, obsedanta, ale limbajului trăind o înlănţuire şi continuitate fracturata, numita de cercetătoare «l'enchaînement brisé». Există o încetinire în rostirea „depresivă”, cu atît mai importantă cu cît taie „paradoxal“ respiraţia unor poeme locvace precum cele scrise de Emil Botta şi Nichi- La Stănescu. „Debitul enunţării e lent, frînt de tăceri, de interstiţii între silabe, intonaţiile devin monotone, iar structurile sintactice se caracterizează prin suprimări şi omisiuni, ce refuză o legătură, o ferecare sau o încătuşare (îmbrăţişare) a cuvintelor.” Kristeva numeşte acest atribut al enunţării «la capacité d'enchaîner» (de «concaténer»). Fracturarea rostirii pe tărîmul propriei dezinvolturi şi înstrăinări e datorată acestui surplus de luciditate şi de efect. Ea produce un nou limbaj şi aduce prin poezia lui Emil Botta şi Nichita Stănescu acel „cuvînt total, nou, străin de limbă“ invocat de Mallarmé, («un mot total, neuf, étranger à la langue»). Interesant este să-l descoperim pe Nichita Stănescu trăind cu luciditate acest sentiment de amnezie tipic depresiei născute de atingerea alteritaţii : *A treia elegie* numeşte lenta vorbire şi respingerea identităţii de către o alteritate anonimă, vagă, asemeni celeia pe care a evocat-o şi Emil Botta : „Astfel ma încordam să-mi aduc aminte / lumea pe care-am înţeles-o fulgerător, / şi care m-a pedepsit zvîrlindu- ma-n trupul / acesta, lent vorbitor. // Dar nu-mi puteam aminti nimic. / Doar atît – că am atins / pe Altceva, pe Altcineva, pe Altunde, / care, ştiindu-mă, m-au respins/*

Fără să aibă neapărat legătură cu „subcapitolul“ liric *Contemplare,* partea a V-a din *A treia elegie,* poemul *Covârşitor* ne evocă melancolia şi monotona legănare, acea reiterare a rădăcinii *bruni-* din fragmentul ales din Montaigne: „Erau şapte cărări, am ales-o pe a opta,/ era cărarea covârşitoare. / Rosinanta a pus şaua pe mine / şi crudă-i povara: / un cal în ruine / duc în spinare. / Şi covîrşitoare-i a opta cărare / şi covîrşitor mă iubesc eu pe mine. / Dragule, mie îmi spun, / (şi vocea mea-i alta, / şi catifelată / şi mîngîietoare) – / dragule, ca ochii din cap / drag îmi eşti, foarte drag. / ... Şi cu sărăcia de cal în spinare, / visez un cînlec, întocmai, / încetişor, covîrşitor : 7 Călare pe *calul cel pag, / el trece, el, 1 cartele drag, l încetişor, covîrşitor.“*

Atît la Emil Botta cît şi la Nichita Stănescu, reveria

2ri7 coala 27

trecerii provoacă rîsu'-plînsu', stare la rîndu-i hibridă amestecînd damnare şi resurecţie, vinovăţie şi absol- .vire de sine : „Ah, rîsu' plînsu' / ah, rîsu' plînsu'^ / mă bufneşte cînd spun / secundei vechi putrezind în secunda / de-acum" (Rîsu' *plînsu').* Căci există o nestatornicie resimţită ca nenorocire, numita de Jean Rous- set «l'inconstance noire» (în cap. *Les variations* din voi. *Le mythe de Don Juan,* p. 123) şi o nestatornicie încîntătoare, trăită ca o sărbătoare şi plăcere, ca o legănare în graţie şi inocenţă, numită de exegetul barocului «d'inconstance blanche*». Contrazicînd maniheismul teoretic prilejuit de mitul lui Don Juan. şi prejudecăţi ale receptării ce-l declară pe Nichita Stănescu solar şi apolinic şi, ca atare, diferit de nocturnul şi dionisiacul Emil Botta, analiza operei celor doi poeţi relevă o construcţie hibridă a viziunii şi o continuă schimbare a stărilor de spirit, „Inconstanţa albă", euforică, surîzătoare dispare după primele două volume ale lui Nichita Stănescu, iar la Emil Botta e numai jumătate din masca dezvăluind spiritul ludic, pus pe o ştrengară familiaritate cu lucrurile şi cu stilul în *Întunecatul April.* Dar nici un poem nu se află în întregime sub tutela albei nestatornicii. Căci pariul metamorfozei este un mod de a supravieţui lucidităţii confruntate cu reversibilul. Poezia lui Nichita Stănescu *Metamorfozele* ne „explică" regizarea existenţei într-un sens atît de caracteristic şi pentru carnavalescul din opera lui Emil Botta, pentru lirismul întronat de autoportretul cu măşti: „Ca să suport să fiu şi ca să nu mă sperîu / că sunt, – / trezindu-mă leu, memoria leilor mi s-a dat [...] / Ca să nu mă sperîa şi ca sa nu mă distrug / do spaima de a fi arbore, / iui s-a dat memoria arborilor. / Şi umbra mi s-a dat ca şi lor pe timpul soarelui ; / şi aventura de copac mi s-a dat. // (...) fiind tot timpul unul-altul, – şi altcineva fiind mereu, / singuratecul care este." *(Metamorfozele),*

O singurătate multiplă şi multiplicată sălăşluieşte °P[ere]l[e] celor doi poeţi, atît de populate de arătări.. $[u]k hegemonia lui Proteu şi a neostenitei Circe, stările de suflet şi de spirit refac un Babei al viziunii şi cugetărilor unde nimic nu rămîne acelaşi: „Voi nu ramîneţi aceleaşi, lumi / ale tristeţii; /)pe ce cămi- le-n ce deşerturi / oblice, călătoriţi. // [...] Voi nu ramîneţi aceleaşi, lumi / ale morţii; / unde, sub ce imaginate piramide / vă sustraqeţi colorii negre?" *(Pean,* II).

Poezia lui Emil Botta şi Nichita Stănescu seamănă cu un „joc de treceri", creator de sine şi de lume : „Joc de treceri, mai iuţi, mai încete / pentru ochiul meu, odată cu mine creîndu-i pe / arbori, pietrele şi rîul" *(Enghidu,* III).

Tema fiinţelor gravide de fiinţe din *Obiecte cosmice* îşi are un corespondent în palimpsestul trupurilor din poezia lui Emil Botta. Poetul „dorului fără saţiu" este un creator de

viziuni borgesiene, în care descrierea lumii seamănă cu acele miniaturi repre- zentînd animale al căror corp se conturează înghiţind în el trupurile altor jivine. Viziunea hibridă este intertextul cosmic analog intertextului discursiv. Trupul, sufletul sînt definite de Nichita Stănescu asemeni acelor „arătări" orientale populate de sufocante alaiuri de fiinţe şi stări: „...mirosul nu e altceva decît o lume / locuită de fiinţe repezi, / ...auzul are / locuitorii lui sufocaţi / unul într-altul // [...] în suflet există o populaţie / a amintirilor Z/ Cosmosul rînjeşte. / Pînă cînd şi în rînjetul lui, / sînt războaie şi păci // ale fiinţelor de rînjet" *(Elogiu),*

în *Cosmogonia sau clntec de leagăn,* Nichita Stănescu numeşte poezia „O veghe gravidă de lucrurile lumii", perspectivă convertită în *Descălecare* în com-

poziţia plastică a unei picturi naive ce suprapune, cu egală valoare în spaţiu, fiinţe şi obiecte de dimensiuni diferite: „Şi plopii se acopereau cu trupuri de copii / ţinînd în friie trupuri lungi de cai.” Suprapunerea şi îngemănarea fiinţelor şi stărilor de spirit, ce ajung adesea să coincidă, asemeni unor figuri geometrice, ne aminteşte, nu doar prin spaţiile aglomerate şi ticsirea de obraze şi măşti, de „alaiurile” poeziei lui Emil 13otta. încă din volumul O *viziune a sentimentelor* (1964) Nichila Stănescu nu mai trăieşte identificarea cu universul ca pe o formă a predării de sine, ci ca un teatru al metamorfozelor. În poezia *De-a sufletul* descoperim unul din primele sale -autoportrete cu epifanii», împresurate de lucruri şi chipuri aşa cum s-a fntîmplat cu toate *Tentaţiile...* şi *Ispitirile sfîntului Anton* care au fost şi au rămas autoportrete cu epifanii. „Trupul meu, cu vedenii cu tot” exclamă poetul. Prin poezii ca *De-a sufletul* şi *Laudă omului* are loc încoronarea lirismului ca multiplicare a eurilor şi punctelor de vedere : „Din punctul de vedere al copacilor / Din punctul de vedere al pietrelor / Din punctul de vedere al aerului” *(Laudă omului).* Cunoaşterea de sine prin metamorfoză primeşte statut de metoda lirică. Hipertrofierea simţurilor şi acutizarea abstractului eliberează jocul consimilitu- dinilor şi conformităţii, în stare să cruţe tocmai adevărul multiplu, „polipier”, căruia îi este necesară i- dentificarea cu multiplele puncte de vedere. Poezia îşi asumă, prin toate fibrele cuvîntului, magnificenţa, diversitatea : „Mă uit în dreapta şi-n stînga, / cu mine însumi mă uit, / *folosinda-mă ca o privire* (s.n.) / Ascult ce se-aude sus, ce se-aude jos, / sînt, tot, un timpan armonios.”

în elegia modernă a lui Emil Botta şi Nichîta Stă- nescu, lamentarea de sine e înlocuită de utilizarea de sine ca receptacol multiplu rezonator al durerii universale. Aceasta pare sa fie semnificaţia pe care o are *Omul-tantă,* poem discursiv despre un martor ce se transformă în fereastră spre cosmosul din afară şi cel din launtru pentru ca fisura şi rana fiinţei lui astfel deschisă spre lume sa devină o adevărată cale de

O Scanned with OKEN Scanne

cunoaştere. Onnil-fantă are o retină „lipită de retina lucrurilor". El înnobilează în hărţuitoarea realitate modernă statutul profund mediator al fiinţei ce-şi descoperă calea (în sensul pe care îl dă lui *tao* Lao Tze) spre cele ce sînt şi înţelegerea lor. Iar volumul *Dreptul la timp* (1965) mărturiseşte durerea ca o suferinţă a naturii umane în atingere cu marea Natură : „Şi dacă mă dor pe mine însumi, cu rîuri, / cu pietre, cu o dunga de mare" *(Enghidu,* I).

SIMULTANA... 1N LUMEA SUPRASIMULTANÂ"

JN LUMEA

A fost odată, într-o pădure de tei, un cal a cărui mindră şi ţintuită şea $i ale cărui mindre hăţuri, hehei, erau ochiul meu şi privirea mea.

A fost odată, ca niciodată, un fel, un fel de a li ca o cascadă, în care curgeau miel după mici, floare după floare, o turmă şi-o livadă

Zeul slutea călare pe ochiul meu, pinten îi era privirea mea rătăcită.

NICHITA STANESCU, *Baltică*

Am putea spune că poetul dăruie fiecărui element al realului şi gîndirii destinul pe care l-a avut celebrul Demostene. Precum la atît de persuasivul vorbitor din Antichitate, ce şi-a desăvîrşit arta elocvenţei ţinînd pietricele în gură, lot aşa în poezia lui Ni- chita Stanescu, minunea ritoriei moderne se împlineşte în spaţiul vast al palimpsestului filosofic, liric şi parabolic, printr-o „inefabilă" prezenţă contamina- toare. Piatra – aflată în centrul meditaţiei despre limbaj şi fiinţă – devine un etalon în „încordarea înţelesurilor în ele însele" *(A patra elegie).* Prin ea poezia şi universul învaţă arta vorbirii şi persuasiunii. Muta şi indestructibila parte de real, —• „Greu este să jupuieşti o piatra de şinele său" *(Ridicare de cuvinte)* – a cărei nedezbinare de sine e înlr-atît jinduită de poet, simbolizează suprema aspiraţie spre nemişcare, opusă alunecării ireversibile, bîlbîielilor şi gîngave- lilor din agitaţie şi frămîntare. Piatra şi cuvîntul sínt asimilate, ca esenţe fizice şi abstracte ale lumii, cu o promisiune a nemuririi. Ca un zeu al eternităţii în cerul gurii, piatra i-a dăruit lui Demostene, în urmă cu două milenii, hegemonia şi apoi nemurirea, garantată de arta cuvîntului, În maxilarul devorator al timpului, universul învaţă de la pietre să se numească pe sine, sub zodia unor înţelesuri fără de moarte. Poemul *Raid în interiorul pietrelor* din ciclul inedit O- *bicctc cosmice,* aflat în volumul

Alfa (1907), e „dorul fără saţiu” al. lui Nichita Stănescu şi elegia unui modern condamnat la mişcare şi alergare : „Raid în interiorul pietrelor / în structurile fixe.] Mă rog pentru plictiseală, pentru spleen.” Un lamento ce ne reaminteşte versurile lui Emil Bottá din *Fantasmagoria:* „copaci, întoarceţi-vă în muguri, în boabe, / şi voi, oameni, în pietre.”

Intersectînd, cu structura fixă a pietrei, realul şi bîiguitoarele silabe, Demostene a impus regalitatea cuvîntului. Există, în acest mit al oratoriei, şi o posibilă intuire a valorii hibridului, necesar în artă cel puţin ca exerciţiu de virtuozitate. Limbajul liric, creativitatea au fost mereu, pentru Nichita Stănescu, expresii ale unei intersecţii dintre ceva şi altceva : *„E vorba despre intersecţia dintre ceva şi altceva. Adică este.vorba despre cuvlnt“* (s.n.), iar „nu de intersecţie între două linii”". Hibridul creator (reflectînd „hibridările pozitive” pe care le-a cercetat şi Piaget) ilustrează o paradigmă de neocolit în istoria artei şi literaturii.

Nichita Stănescu exaltă structurile hibride. Într-un poem intitulat *Despre firile contemplative, despre ce spun ele şi despre unele sfaturi pe care am a le da,* amestecul e socotit o pricina de a fi, un mod de a acţiona, un obiectiv, o ţinta a existenţei ce se cuvine să părăsească staticul: „contemplarea şi firile pe măsura ei / să-şi găsească pricină de a fi / să se amestece, sa părăsească staticul”. Pornind de la rolul contemplaţiei, volumul *Laus Ptolemaei* (1968) se orchestrează ca un amplu poem simfonic despre meditaţie, intuiţie şi veghea spiritului. Versurile finale din *Prelecţiune* dezvoltă ideea că două ar fi întruchipările firii, după cum sínt determinate de „starea belşugului de timp la îndemînă / adică starea contemplării” şi „starea lipsei de «timp, adică / starea crizei”. Aproximarea celor două feluri ale firii apelează la paradox, evocîndu-ne stilul sentenţelor cultivate de Lao-tze : „Contemplaţia, adică staticul firii, / cel care din plictiseală se schimbă pe sine; >/ criza de timp, adică, / starea firii care din oboseală / rămîne-mbra- cată în vechea sa haină, / în scutecul naşterii sale.” Versurile nu se reduc la un joc metaforic de cuvinte. Lansînd o ipoteză, ele deschid o demonstraţie ce se va continua în celelalte poeme ale volumului. Dinamic şi producător de schimbare se arata a fi contemplativul stăpîn pe starea belşugului de timp.

El este cel ce va distruge bunul simţ, căutînd pricini de schimbare şi amestec. Pasivă e-firea dominată de starea lipsei de timp şi ea păstrează proporţiile bunului simţ. Luciditatea, creativitatea şi entropia se afla de partea contemplativilor. Ei răstoarnă idei şi concepţii fixe, cutremurînd reprezentările omului despre sine şi univers. Apostazia la care e supus bunul

simţ pregăteşte încoronarea unui consens viitor. „Firile contemplative iubesc raţiunea” *(Despre firile contemplative)* care „pregăteşte / următorul bun simţ“ *(Înfăţişarea lui Ptolemeu).* „Ereziile” contemplaţiei şi raţiunii nu sínt iraţionale. Dimpotrivă. Căci ele repun în drepturi gîndirea şi activează morfologiile spiritului, Prezenţa şi Puterea de judecată, trezind noima şi rosturile firii din starea amorfului apatic. . Poetul confirmă astfel po(i)es/s-ul raţional şi cerebral al hibridului. Amestecul terifiant din viziunile zoomorfe, fitomorfe, combinarea regnurilor, încrucişarea stărilor, încîlcirea elementelor şi încurcarea afectelor, barocul îndrăgostit de mixturile vizionare sínt mult mai aproape de raţiune decît am fi tentaţi să credem. Fantasticul e mai raţional decît realul, inocent şi sentimental, ba chiar şi patetic, prin felul în care se predă ob-

servaţieî noastre, care vede exact ceea ce a fost învăţata să vadă. Cînd raţiunea işi oferă serviciile, ca *imixtiune, ingerinţă* şi *intervenţie,* contemplaţia naşte hibridul şi himera, descendenţi ai unei premeditări şi pătimiri cerebrale. Terifiantul se instituie la rece, e un jqc al luciditătii. Iraţionalul e relevat de raţiune şi ca atare devine inexplicabil în absenţa acesteia. Abslruzul vizionar din opera lui Emil Bolta nu-şi află tîlcul în preceptul Iui Goya despre somnul raţiunii care naşte monştri. Dimpotrivă, veghea raţiunii e născătoare de monştri, o veghe care, în artă, e mai ales creatoare de catharsis, operaţie fundamental simbolică şi estetică, pusă în umbră de lecturile ce reduc obiectul artistic la disfuncţii psihice, patologie şi asimbolie.

Baia de luciditate la care sint supuse cosmosul lăuntric şi toate regnurile lumii e mărturisită în poemul *Aleph la puterea Aleph*, unde marele dar al poetului e cel al treziei şi conştiinţei exacerbate : „— Vai mie, de trei ori / vai mie. / După ce am dat numerelor cea mai înaltă / luciditate / pe care-ar putea s-o aibă un număr, / după ce / am dai trezie punctelor, / cea mai înaltă trezie, ! iată, acum, / cu însumi dacă mai pot / să mă arăt în visul ! vreunuia care doarme...“

Luciditatea atolrevelatoare potenţează dorul fără saţiu şi melancolia poemelor scrise de Emil Botta şi Ni- chita Stănescu. Obstinata trezie asigură una, din afinităţile fundamentale ce-i leagă pe cei doi scriitori. Ascendentul lor e luciditatea. Marii melancolici, elegiacii, ludicii, poeţii fantaşti, fantezişti, iluminaţii sînt bolnavi de starea de veghe, împătimiţi de logică şi paralogică, li apropie vocaţia şi suferinţa de a fi con- şlienţi, stralimpezi în intuiţiile lor artistice, li leagă acea stare a vigilenţei şi insomniei devoratoare. Numai un artificiu de retorică şi un viciu al eufemismului îi determină să pună pe seama somnului şi a coşmarului ceea ce văd graţie unui simţ exacerbat ce traversează reveria şi veghea trecerii, cu mult mai cumplite de- cît visele despre alte lumi.

Emil Botta ne mai înşeală prin recuzită c-ar scrie o poezie a somnului, a beţiei imaginative. Nichita Stănescu îi deconspiră metoda în poemul său Despre *fiţile*

contemplative..., unde imaginaţia ni se arata a fi o formă de raţiune hipertrofiată, condusă de simţul contemplativ şi de starea belşugului de timp. Cerebralitatea a fost un dur făcut modernităţii de poezia himerelor scrisă de Emil Botta. Continuatorul şi, o vreme, contemporanul său Nichita Slănescu ne ajută să înţelegem dimensiunile unei ascendenţe, doar parţial omologată. Ponderea diferitului, tentaţia eterogenului, joaca de-a feluritul şi împestriţatul, pe care-o eliberează viziunile carnavaleşti, readuc, prin poezia măştilor, ma-

• rele şi orbitorul astru al lucidităţii. Ceea ce pare vertij, buimăceală, perplexitate şi uluire, beţie şi tulburare nu reprezintă doar un seism al afectelor, ci, mult mai cumplit, însăşi mişcarea pe care o face planeta de cuvinte în jurul luminii tutelare a spiritului, a cărui incandescenţă sau înfrigurata Hiperboree nu ne-o reamintesc decît vizionarii. Cînd Nichita Stănescu dialoghează în *Nod 1* cu acel lup cu gît de lebădă, care stă întins pe prima ninsoare, conversaţia lui nu e o înşiruire de vorbe tehui despre o diformă şi nemaivăzută arătare: „Gemea şi urla şi mîrîia / cu gît. de lebădă întins, / gemea şi urla şi mîrîia / lupul întins pe prima ninsoare. / De ce gemi, de ce urli, de ce mirii, / de ce striveşti sub tine florile albe de zăpadă / tu, care ai gît de lebădă, lupule,' / care stai întins pe prima ninsoare / şi urli şi gemi şi mirii

Nu somnul raţiunii, ci îndelunga ei lucrare contemplativă va fi născut acest animal hibrid, simbolizînd macularea ¡maculării, strivirea inefabilului printr-o subită ori brutală imixtiune la care se adaugă imprevizibila proximitate dintre graţie şi violenţă. Partea imaculată din lupul straniu cu gît de lebădă trezeşte în noi o perplexitate mai puternică decît nedumerirea din întrebarea poetului : „de ce striveşti sub tine florile albe de zăpadă?“ Căci întrebarea se continua în noi cu ecoul din invocaţie : „tu, care ai gît de lebădă, lupule”, deci care eşti făcut şi din graţie, nu doar din animalitate violenta şi distrugătoare.

Contrar părerilor înrădăcinate, hibridul vizionar nu e doar un rezultat al împreunării, îmbinării sau îngemănărilor insolite. El ascultă fireşte de o *ars combi-*

notoria. Dar e mereu şi un act analitic, o tehnică a separării multiplului în elementele ce-l pre-figurează. Aici, în acest *Nod 1,* se întrevăd mai limpede raţiunea $i raţionalitatea actului contemplativ. Nu partea de violenţă din lupul cu gît de lebădă ne face să tre- sărim în faţa zăpezii pe care-o striveşte sălbăticiunea, ci partea de graţie din ferocea jivină. Cu ajutorul viziunilor sale compozite, Nichita Stănescu ne ajuta să înţelegem cit har analitic şi raţional se află în viziunile lui Emil Botla. Doar poezia ne relevă prinsoa- rca şi pactul pe care şi le asumă luciditatea, atunci cînd îşi imaginează cum ar reacţiona sufletul şi sufletul ce-şi „gîndeşte" trăirile.

Toată demonia abstractului şi a concretului din poezia lui Nichita Stănescu – spunînd despre sine „înhămat sînt / la un car abstract" în *Căderea oamenilor pe pământ* – ne obligă la o reconvertire a monedei imaginarului şi lucidităţii. Numai că nu e vorba de doua monede diferite, ci de capul şi pajura de nedes- părţit ale aceluiaşi bănuţ.

Volumul *Noduri şi semne,* subintitulat *Requiem la moartea tatălui meu* (1982), se deschide cu poemul *Senini 1* : „Plutea o floare de tei / în lăuntrul unei gîn- diri abstracte / deşertul se umpluse cu lei / şi de plante / Un tînăr metal transparent / subţire ca lama tăioasă / tăia orizonturi curbate şi lent / despărţea privirea de ochi / cuvîntul, de idee, / raza, de stea / pe cînd plutea o floare de tei / în lăuntrul unei gîn- diri abstracte." E admirabilă îngemănarea concretului şi abstractului în această viziune-poveste şi apo- calipsă. Hibridul, Himera a gîndirii concrete şi a realului ce se gîndeşte pe sine, defineşte o prezenţă tutelară, în poezia lui Emil Botta şi Nichita Stănescu, îngemănînd inocenţa şi clarviziunea, floare de tei piu-, tind pe cerul interior al abstracţiei.

Cu ajutorul Iui Nichita Stănescu înţelegem direcţia analitică, de-a dreptul „pointillistă", în care a e- voludt impresionismul liric atras către o viziune ce se abstractizează, geometrizează işi cerebralizează prin descompunere şi mărire cu lupa a fiecărei celule imaginare. Fragmenta rismul şi ceea ce am putea numi

Scanned with OKEN Scanner

structura de mozaic a metaforei la Emil Bolta şi Ni- chita Stănescu – poeţi „monumenlalişti“ – sînt dublate de o vocaţie a viziunilor simultane. Stilul compozit e o dovada a acestui har de a simţi şi exprima simultaneitatea, pe care-l posedă un spirit artistic obsedat de ireversibila succesiune şi de inconsecvenţa consecutivului şi consecuţiei.

Poetul povestitor de viziuni care este Emil Botta stăpîneşte simultaneitatea şi inconsecvenţa lumilor în discursivitatea lui narativă şi ca atare bazată pe unităţi în succesiune sau repetiţie. Un poem din Necu-*vintele* ce se cheamă *Mim* „traduce“ lirismul schimbării, suprapunerilor şi amphibologiei întîlnit la Emil Botta : „Prea repede se schimbă ceea ce numim stări de spirit, / e ca şi cum acelaşi mim / într-o cazarmă ar adormi mereu / în şirul nesfîrşiit de paturi suprapuse din lăuntrul meu. [...] Mim fără limită precisă / nedespărţind un adevăr de o minciună, / lăsîndu-le să doarmă gîtuiite / şi pe aceeaşi pernă împreună.

În *Certarea lui Euclid* din *Laus Ptolemaei,* poetul se foloseşte de o descriere cu încetinitorul pentru a înscena toată sfîşierea şi sărbătoarea simultaneităţii, şi suprasimultaneităţii, ce ne-au izbit, dintotdeauna, în poezia lui Emil Botta. Pornind de Ha un fals citat din Euclid: „Nici un lucru nu poate să ocupe acelaşi spaţiu în acelaşi timp cu un alt lucru“, Nichita Stănescu îşi începe interogaţia ex *abrupto,* lăsînd, apoi, să curgă în voie dizertaţia lirică:

•«

I

Dar sufletul şi trupul ?
Adorm şi îmi las capul să-mi atirne în lumea simultană,
>
eliberînd de greutatea capului meu această lume şi-
ngrcunînd cu greutatea acestuia lumea simultana

Iii

În tunica suprasimult.'inâ trupul meu .şi cu trupul meu se compun cu trupul meu. Cu toate la un loc, simultan.

VI

Ah, trupule, ah, copacule, ah, iarba cu verde, ah, iepure, compunîndu-ne, imbucindu-ne roţi dinţate, asimetrice, gîndule.

VII

Cu adevăruri ale clipei ai vrut să-i spui : opreşle-te cind nimburi ale lumii simultane ne înfloreau pe creştete.

Autoportretele cu măşti din poezia lui Emil Botta sint şi ele chipuri hibride într-o lume suprasimultană, în care obraz şi mască se continuă şi se despart, într-o ascundere şi dezvăluire de identităţi. Dominantă este schimbarea. Nichita Stănescu surprinde acest /"troc" al identităţilor în versurile din *Pe cel mai des,* poem cuprins în volumul *Belgradul* în cinci *prieteni* (1971) : „Fac schimb cu mine însumi, doamne, – / mă dau pentru o umbră, pentru o capră, / pentru o piatră/ Şi, totuşi, cită transparenţă au hibridul şi obrazul acoperit de masca prin care se vede, de parcă însăşi conştiinţa simultaneităţii lumilor ar adinei şi conştiinţa vitrificării, a acelei între-zariri şi multiple priviri, eliberînd o înspăimîntătoare »transparentă ce-l transformă pe cel ce vede în cel ce este la rîndu-i cercetat fără să cunoască sensul şi urmările acestei halucinante scrutări: „Simt că a început să se vadă prin noi / de la o vreme, / ca şi cum cineva ar privi / prin noi // Şî spre ce priveşte nu ştim" *(Vitrificare).*

„UN LASF.R LINGVISTIC"

Un laser lingvistic
care să taie realitatea de dinainte
care să topească şi să străbată prin aura
lucrurilor.

NICHITA STANESCU

Vorbirăm stelele
Cintarăm vorbirile

NICHITA STANESCU, *Descrierea lui A*

Nichita Stănescu duce mai departe vocaţia lui Emil Botta de

Scanned with OKEN Scanner

a gîndi cuvîntul pînă la celula lui ultimă, 11 obsedează verbul *sunt*, e lacom şi înspăimîntat de *a fi*. Face dintr-o prepoziţie, ca şi Noica, un mod de întronare şi răsturnare a înţelesurilor. Descoperă *Ne- cuvintele*. Intîmplările, parabolele, elegiile, nodurile şi semnele lirice, majoritatea poemelor din *Epica Magna* şi *Opere imperfecte* alcătuiesc o meditaţie asupra limbajului, schiţîndu-se asemănător şi la Emil Botta. *Oricine, Oarecare, Contra-pasâre, nelumesc, nezămislitul, Neadevărul, Oare, Nu vede N-aude, Nicăieri,* litera T au deschis, prin opera lui Emil Botta, o direcţie a gin- dirii despre cuvinte şi a jocului lingvistic, creatoare de poezie. Sărbătorirea şi exorcizarea limbajului au debutat cu meditaţia pe seama literei T, în *alegoria* scrisă ca prefaţa la volumul de desene *Balamuc Palace Hotel*. Nichita Stănescu a continuat această cale în epitalamurile, genezele şi invocaţiile ce-şi iau drept idol litera A, iniţială de la Apollo, zeul său tutelar. Interesul pentru litera A se manifestă încă din volumul O viziune *a sentimentelor* (1964), unde poemul *'Spre Andromeda* evocă virtuţile limbajului capabil să atingă şi să cuprindă .cosmosul „cu o vocală, cu o singură vocală, / cu A".

Aventura meditaţiilor despre limbaj şi scriere debutează la Emil Botta prin conştientizarea *diferenţei* **pe** care o instituie apariţia sau dispariţia unei singure litere. Între eroare şi teroare, singura formă de graniţă o asigură litera T. De aici aura de terifiant pe care o are limbajul, acea aprehensiune dublata de un sentiment de umilitate şi culpabilitate în faţa cuvintelor. Stări ce vor fi radicalizate de Nichita Stănescu. E drept, că la început, poetul *Necuvintelor* e tentat de apologie şi panegiric, înălţînd pindarice ode primului semn din alfabet. Treptat el va conferi tot mai mult o dimensiune temporală micii fantasme scrip- turale care e litera, dăruind-o cu anotimpuri şi devenire 'ca pe orice fiinţă, precum în poemul Ce *este viaţa ? Cînd începe şi încotro se îndreaptă ?,* unde acelaşi semn grafic e mai tînăr sau mai bătrîn : „Ce este?/ Cum, ce este? / Este, pur şi simplu. / Adică E, adică S, adică T, adică E. // Primul E mai vechi decît ultimul E. / Atît."

Devenirea şi metamorfozele literei l-au obsedat pe Emil Botta, dovadă poemele *Thanatos, Cervantes, Latineasca paserilor, Legitimare, Vlnt al durerii, Potestas clavium*. Litera T se încarcă de o mulţime de sensuri în *Thanatos,* avînd puterea prezicerii ca şi tebanul Tiresias (— ce joc sugestiv de aliteraţii !), darul îndoielii şi al gîndirii, precum omul din celebra metaforă a trestiei gînditoare pe care i-o datorăm lui Pascal. Eâ este şi suportul credinţei şi al îndurării, însemnul crucii din atîtea răstigniri. Cum vedem, firava literă reface sensurile de prolog şi priveghi, de *pre-zicere* şi *pervigilium* pe care le au şi alte simbo-

luri din opera lui Emil Botta, reunind conotaţiile fiinţei şi nefiinţei, ale primăverii întunecate. *Cervantes* reia liric micul fragment despre litera T din *Alegoria* la *Balamuc Palace Hotel,* trecînd-o, de astă dată, sub aura donquijotismului şi a himerelor, după ce o situase iniţial sub tutela lui Kîerkegaard în *Alegoria* aceea, unde personajul era numit cu'un pseudonim al filosofului danez, latinizat: Johannes de Silentius. În *Latineasca paserilor,* literele O sau *I* devin suportul unor reflecţii privitoare la impactul exclamaţiei şi al sunetului pur („un ţipăt de ajuns ar fi") al cîntecului („dialog de aur între moarte şi privighetoare") sau alternativei („ca o întrecere între *da* şi *nu*[u]). în *Legitimare* e reluată obsesia acelui logos al tumultului şi vaietului. Primează accentul: „Şi un accent ascu- ţii, / uu ţipat, o săgeată pe I: / Tumulii!" în *Vînt al durerii,* limbajul sc retrage, invadat de un tremur şi cutremur lăuntric pe care-l exprimă mai bine „catiii-nárele vîntului", după ce au fost disimulate de viclenia hohotelor de rîs» În. momentele de criză, limbajul se eclipsează, lăsîndu-se înlocuit de rîs şi de graiul mai expresiv al naturii. Valoarea magica şi emblematică a literelor e pusă în relief în *Potestas clavîum,* unde însemnele grafice sînt privite ca totemuri, formule iniţiatice, citite de selenografi şi selenologi, ini- ţiaţi în Swedenborg, atenţi cu toţii la „Puterea cheilor", la „cuvinte-cheie / cuvinte-dezastru". Incantaţia are rol benefic sau malefic. Silabele sau vorbele inventate sînt esoterice şi ele participă la un joc de copii, cînd nu sînt şi o formulă de „legare" sau „dez-legare". Emil Botta a recuperat, în spirit modern, oracularul şi valorile iniţiatice ale cuvîntului. Mai solar, Nichita Stănescu va dezvolta magia cifrelor, atracţia spre filosofía limbajului şi valorile lui semantice contrastive ori de performanţă. Poetul va socoti literele şi sunetele drept praf de puşcă pentru glonţul locuind în cuvinte şi va împinge gîndirea despre limbaj către o filosofie a lucrurilor, reificînd alfabetul, plasîndu-l în orizontul unor descoperiri ale fizicii sau opticii: „Litere, litere, sunete, sunete, / locuitori ai cuvîntului / praf de puşcă al glonţului; / migrează inima mea spre roşu / îndepărtîndu-se de mine. // Abia dacă azvîrl după ea / un cuvînt – / frînghie silábica." (Axios, *Axios!)* Poetul va înălţa un *Pean* literei A în *Necuvintele* (1969): „Ce eşti tu, A? ./ tu, cea mai o- menească şi / cea mai absurdă literă, / o tu, sunet glorios ! // Cu tine mă lupt, / în tine azvîrl fiinţa mea / ca odinioară Acheii calul troian / în Troia. [...] A, literă / borţoasă de toate literele." El va sublinia valoarea de asediu a limbajului, rosturile lui strategice, destinate unei cuceriri de noi teritorii. A- tributul «terifiant al literei îl obsedează pe Nichita Stănescu : „Muzică tu, cu gheară / care-mi tîrăşti trupul pe deasupra / cuvintelor / asemenea mielului pascînd iarbă şi / smuls de vulturi / *A, tu stafie ameninţătoare*

(s.n.), / Cine eşti / *şi ce vrei?" (Pean),* Incărcătu- ra aşa-zîs malefică a limbajului liric e infirmată, în poeziile lui Emil Botta, cu acea ironie care se preface a lua în serios gravitatea şi angoasa oului. Poetul are oroare de morga (şi morbul) ideilor fixe şi-şi bate joc de spaimele filistinilor temători în fata puterilor persuasive ale artei. Ca de obicei, sfaturile lui sînt rostite „de-a-ndăratelea", *ă rebours, şi* ca atare semnul şi semnificaţia se cer răsturnate : „Nu e bine să stai / pierdut în visare, / ascultînd cîntecele Poeţilor. / Fugi, fugi de vijelia muzicii lor, </ de fa primul acord. / Inima cîntecului o roade / un Spirit, cel mai temut: / o dorinţă, o vrere te prinde / pentru lumina tărîmului Necunoscut" *(Ascultînd cîntecele).* De fapt nu de malefic e vorba, ci de tentaţia necunoscutului. Cîntecele Poeţilor, cuvîntul în ultimă instanţă, par să fie elementul cel mai periculos în marea temă a ispitirii şi culpabilizării. De aici idiosincraziile burgheze ce nu trebuie confundate cu teama artistului de a se lăsa dominat de uneltele sale, pe care le ţine la distanţă prin îndoială şi insolenţă. Ostilitatea faţă de cuvinte e un vechi leitmotiv al scriitorilor care-şi suspectează propriile unelte, protejîncu-le astfel. în *Laus Ptolemaei* (1969), Nichi-ta Stănescu scrie un rechizitoriu *împotriva cuvintelor,* iar af işa ta ostilitate maschează un sentiment de adîncă tandreţe şi duioşie, o melancolie în faţa ireversibilului şi a scindării ce plasează literele în trecut sau netimp, iar trupul cuvîntului în prezent. *împotriva cuvintelor* e de fapt un cîntec de dragoste, o elegie : „Ah, cuvintele, tristele, / ele curg în ele însele, / deşi sensul lor e static. // Ce tragedie cuvîntul «iubito»! / După litera «1» urmează litera «U», / după litera «B» litera -I», apoi «T», apoi «O»... // ... // Prima literă îi oricărui cuvîn-t / se află-n trecut, – / ultima literă – de asemeni, / Numai trupul cuvîntului / e în prezent. [...] Cu\intele-tristele / jumătate Timp – jumătate lucruri, / alît de lucruri încît / nelăniuresc timpul, / util de timp / încît adumbresc lucrurile."

Nichita Stănescu adînceşte breşa din interiorul limbajului şi dă forme acute rupturii dintre expresie şi realitate, pregătind un alt tărîm al coincidenţelor, acolo

unde părea ca a fost întronat, definitiv, arbitrariul semnului lingvistic. EI visează „un laser lingvistic / care să taie realitatea de dinainte / care să .topească şi să stra- batii / prin aura lucrurilor [...] care să smulgă întruna luminii / partea ei do apă, cu peşti" *(Necuvinte,* în volumul *Un pămînt numit România).* Realitatea se cere altfel asumată în reconsiderarea luptei şi armoniei dintre semne şi lume.

Antropomorfizarea logosului se înscrie într-o operaţie mai profundă de umanizare a comunicării, vi- sind un omenesc al logicii şi paradoxului, un umanism al perspectivelor cosmice şi o cosmogonie a eului. În *Confirmare* „suride S de vorba ^sunV>„. Deci literele au şi o viaţă afectivă şi, ca atare, nu trebuie ruptă logica referenţială de aceea participativă. *Epica Magna* (1978) se deschide cu poemul *Descrierea lui A,* comparabilă, ca bogăţie a perspectivelor, cu proiectul de la care a pornit Hesiod pentru a scrie *Munci şi zile. Descrierea lui A* ar fi, deci, pentru Nichita Stănescu „muncile şi zilele'* acestei litere privită ca o realitate primordială şi exponenţială a limbajului. *A* este rînd pe rînd „gind cu ancoră", „templu al cuvîntului" „rugarea trupurilor noastre fumegînde" „gîndire devenită strigăt", „trup / ca să rămînă din trupul meu / după spulberare", alter-ego, alternativă, „luptă care naşte înţeles", „cort al amintirii", „steaua cuvîntului", spaţiu al trecerii, punte deasupra vieţii ce curge, zeu la care se închină soarele, piramidă, gîndire de sine, porta-voce a realului şi mărturie despre cele ce sînt. „În numele iepurilor, A / în numele ierburilor, A / în numele bolovanilor şi al nisipurilor, A, / în numele numelui meu, A / depunem prin tine mărturie / pentru nedreptatea / de a fi nemafiind." Revine în *Descrierea iui A* aceeaşi modalitate de restructurare a ipostazelor ca la Boita. Paradigma literei invocate se realizează prin aglutinare, enumerare şi adaos, la fel ca în poemele *Thanatos, Cervantes, Latineasca paserilor ori Potesias clavium.* Diferenţa e de cromatică : Boita e pictural, atras de viitoarea expresionistă, în timp ce Nichita Stănescu preferă austeritatea desenului, economia epurei. Statutul literei glorificate e ace-

C-cîa 217 coala 28

Iaşi la ambii poeţi. Semnul alfabetic, iarba sau cîinele au, în egală măsură, dreptul la cîntec : „A e o literă. I altă litera / pe care nebunul de mine le cîntă pe citeră. / Cîinele este un animal, iarba o plantă...” *(Noe).* Literele pot fi Erinii şi Parce: „E steaua cea rea, e steaua cea gri, / e steaua cea verde / marele A şi marele I / azi mă vor pierde” *(Prinţul căzind de pe cal).* Precum în concepţiile din vechime „Scriere este totul“, idee îmbrăţişată şi de poezia lui Botta, unde apare, adeseori, toposul lumii reprezentate ca o carte: „O, atunci / înţeleg totul / şi neînţelesul / este o fereastră deschisă, / o *Carte a Lumilor* / lectura mea predilectă” *(Concertul).* Sau în *Defensio auctoris;* „Citită, recitită poate să fie / misterioasa dimineaţă:/ rouă e un imn / aurora e o elegie, / un ţipăt lumina ce te îngheaţă. / A Totului carte stă deschisă. / Tremurător mă aplec, / Natură orbitoare.” Aceeaşi idee se ţese într-o *Inscripţie pe marmura nopţii,* unde e preamărit limbajul stelelor ce împlinesc logosul scripturilor nocturne : „Totul a fost scris, / în cărţi aşternut. / această descriere». / ...Şi încep a scriere.” *(Muza).* Nichita Stănescu dezvoltă vechea întruchipare a lumii ca în- folio cum va fi scris Emil Botta, într-un poem „Carte de aur / cu inscripţii nepieritoare / în cerul sculptat!/ Şi la magica filă a şaptea, / începe noaptea / cea plină de cîntece... / Oh, rătăcesc prin meandrele acestui în-folio / cu magistrul ce mă protege. / Inclinîndu-se peste umărul meu, / el se afundă în adîncimile cărţii, / cu teoria copleşindu-mă / despre «natura lucrurilor»/ – Stacojiile, Omega, nu, / lasă-mă să citesc singur/ ^gigantica filă a şaptea : acolo e noaptea, / cutremur, gheenă de cîntec” *(Glosse).* Ideea capătă dimensiuni de imn la Nichita Stănescu, precum în *Lecţia de citire,* din volumul *Măreţia frigului* (1972) : „Scriere este totul. / Peştele e literă / în alfabetul mării. / O frază sunt păsările-n zbor. // Totul e scriere. / Totul este de citit. / Piatra poate fi citită, – / iar norii ne spun o poveste. // Triste, muncite alfabete, / înşiruind istorii vaste. / Chiar mîna mea ascunde-n sine / uitata

•scriere a unui imn. // Stau singur şi în gînduri, Doamne,

Scanned with OKEN Scanner

iar gîndurile litere îmi sunt. / încerc să recompun o frază / dar timpul meu preschimbă scrisul."

La Botta extazul în faţa alfabetului cosmic ia forma autoflagelării, a diminuării de sine : „De neînţeles / intraductibile, / nu recunosc / Alfa şi Omega mierlelor, / alfabetul mierlelor, / vocabularul mierlelor. / Şi dicţionare nu am, / unul româno sau franco ! sau anglo-mierlin, / cu enluminura în aurul mat/ *ad usum delphini" (Prostul).* Alteori e vorba de o înşelare a aşteptării : „Şi la munţi, la scrisele pietre, / nimica, nimica scria" *(Pietrele scrise).* La Nichita Stă- rescu există^o mare doză de previzibilitate în dis-, cursul despre litere, în panegiricul sau elegia limbajului. Demonstraţia e evidentă,, atitudinea incontestabilă. Sensul, de regulă, manifest şi categoric, îşi alege, uneori, cu premeditare valorile stridente ori flagrante. Emil Botta nu-şi epuizează demonstraţia, o lasă, dimpotrivă, în suspensie, avînd, cum bine ştim, oroare de vlăguirea sugestiei la care ne conduce definitivul. Teoreticianul face loc spiritului isteţ, abil, îndemîna- tec în inventarea de alegorii şi jonglerii imaginare.

Acolo unde „şcolarul durerii" e dibaci şi năstruşnic, poetul *Necuvintelor* îmbracă haina irevocabilului înţelept. Seducător prin speculativitate, el adoptă tonul sentenţios-laconic, deşi e atras, în egală măsură, de uriaşele *Saga* ale lumii, fiind limpede influenţa exercitată de *Epopeea* lui Ghilgameş asupra discursului liric, începînd cu volumele *11 Elegii* şi *Necuvin- tele.* Poetul *Necuvintelor* se fîstîceşte mult mai puţin decît „şcolarul durerii" atunci cînd îşi rosteşte filosofía limbajului. Conjuraţia Iui sau împotrivirea faţă de cuvinte poartă o lupta făţişă cu demonia sau an- gelomania ce acordă autoritate şi hegemonie doar , literei sau vocabulei. Deşi lupta poetului cu litera A („Cu tine mă lupt, / în tine azvîrl fiinţa mea / ca odinioară Acheii calul troian / în Troia") anunţată în Pean evocă o victorie grăbită prin iscusinţă şi înşelătorie.

La Nichita Stănescu lupta poetului cu îngerul (bun sau rău) al literei e un duel distructiv, inteligibil, marcat prin scenarii transparente, afirmative şi răspicate.

La Botta insaţiabiiitatea teoretică din *li Elegii, Necuvintclc* sau *Măreţia, frigului* e aproape inexistentă. Locul verbiajului filosofic e ocupat de negrăit şi imensitate, de uluitor şi fantastic, de infinitezimala ipoteză, pusă chiar şi ea în surdină. Abilitatea candorii şi meşteşugul credulităţii anulează candoare şi credinţă. Poetul *întunecatului April* scrie

Scanned with OKEN Scanner

apoteoza limbajului ca un apostat cucernic. El rămîne acelaşi funambul, în echilibru pe frînghia silabică, eyocîn- du-ue nonşalanţa faţă de idoli a lui Nietzsche şi don- juanismul conceptual al lui Kierkegaard. La Nichita Stănescu poezia începe să se lase vrăjită de descoperirile fizicii cuantice şi ale concepţiilor noneuclidiene. Mirajul exercitat de marea ireverenţă a filosofici lui Nietzsche sau Kierkegaard e înlocuit de fascinaţia cu care ne atrage gîndirea unui Niels Bohr, Georg Cantor sau Gödel. Litera sau cuvîntul, înmagazinînd e- nergia atomică a limbajului, aspiră să devină inepuizabilul şi infinitul corpuscul, capabil să declanşeze energii cosmice. Breşa pe care a impus-o dintotdea- una poezia nu se mai foloseşte de clasicul bisturiu sau de Ciocanul ori diapazonul lui Nietzche. Nichita Stănescu visează deja să fie un „laser lingvistic".

Dar acest laser lingvistic înmagazinează o căutare milenară a uneltelor. Cosmogonia literei A din opera lui Nichita Stănescu şi „gesta" literei T din scrisul lui Emil Botta refac un drum care e mult mai vechi decît poezia concretă şi reveriile simboliştilor, sonetele închinate vocalelor, acum mai bine de un secol, <ori rîvna miniaturiştilor ce-au desenat trupul atîtor majuscule, beatificînd, în enluminură, corporalitatea, fiinţa şi cosmosul scrisului. în *Tantrasara* lui Abhina- vagubta aflăm adevărate imnuri închinate vocalelor. Acolo simbolurile e şi i sînt asociate cu „mireasma puterii supreme şi fericirea" ce „se realizează în vo- S[ais]Prezece vocale ar alcătui „sămînţa con- şţiinţei". O des invocată Upanişadă celebrează silaba divină OM, compusă din trei „foneme" şi litere A, U, M. Acestora le dedică Upanişada *Meditaţia per- îectd,* un „poem" în care silaba OM e gîndită în perfectă identitate cu „Absolutul ca verb" (sabda —

brahman) şi „Sufletul lumii” (atman). Cit de modern suna, mai ales azi, această Upanişada în care „A este galben, se spune, / el este Energia ce se difuzează”, caracterizarea literei relevînd un energetism atribuit semnului care l-a fascinat îndeobşte pe Nichita Sta- nescu „în fonemul A, / prima parte a monosilabei, / sînt născute şi se vor disolva / Pămîntul, Focul, Rig- Veda, / exclamaţia *Bhur I* şi Brahman' Creatorul •, *U* în fonemul U / secunda parte a silabei / născute sînt şi se vor disolva / Spaţiul, Aerul, Yajur Veda, / excla-* maţia Bhuvah / şi Vişnu Potectorul: // în fonemul M / născute sînt şi se vor disolva / Cerul, Lumina, Sama-Veda, / exclamaţia Suvar / Stăpînitorul Siva. // A este galben, se spune, / el este Energia ce se di- fuzează *; I* U este alb / el este Lumina ? / M .este negru, / el e cele-ntunecate”.

Aşezarea acestei Upanişade . lîngă poemele închinate literei de Emil Botta şi Nichita Stănescu confirmă ideea compar atismului paradoxal. Tehnici an-, ■cestrale de iniţiere şi complexe ritualuri ale semnificării poartă o energie vizionară şi o practică euristică similară cu aceea din „sintaxa fulgerului”, „retorica şocului” şi „laserul lingvistic“ visate de poezia modernă.

VIZUALUL VOCIFERANT : „DOAMNĂ CU TOPOR AŞ”

Pentru a plăsmui cuvinte eterne, nu trebuie sa ne simţim simţurile, trebuie să le privim.

Pius Servien

Dar, dragă Toma, să vezi şi dumneata ce ciudăţenie: toate acestea n-ar fi posibile prin asemănare. Toate iicestea sînt posibile numai prin deosebire.

Nichita Stănescu, *Scrisoare de dragoste*

El schimbi! totul în vedere înfonietînd lumina.

N1CIHTA STÄNESCU, *Contemplarea hunii din afara* ei

în 1905, J.-K. Huysmans îşi tipărea, la „A, Messeîn, éditeur", volumul *Trois primitifs* pe care aveam să-l citesc aşa cum a apărut reeditat de Flammarion, în 1967. în el ' sînt cuprinse o serie din lucrările lui Grünewald aflate la muzeul din !Colmar. Printre ele există cîteva ,care ne ajută să aproximăm dimensiunile unei uriaşe tradiţii vizuale şi vizionare pe care Emil Botta o reînvie în versurile sale, – oare de ce socotite teatrale sau artificiale ' cîtă vreme îşi reamintesc şi trăiesc, cu propria inimă şi retină, epifanii aproape aidoma cu cele milenare ori seculare. în biserica Antoninilor din Isenheim există un poliptic, unde e reprezentat *¡Concertul îngerilor*. El ne sugerează multiple corespondenţe cu ipostaza suavă, de graţie, a angelomaniei pe care o practică Emil Botta în volumele Pe-o *gură de rai* şi *Un dor fără saţiu* sau în poemele din *Vineri*. „Decameronul îngerilor" din poezie seamănă cu acest *Concert* pictat de Grünewald. Tot cu ajutorul lui Mathias Grünewald, mă gîndesc la *Vizita Sfîntului Anton la Sfîntul Paul Ermitul în deşert* şi la celebra *Ispitire a Sfîntului Anton* (mai reduse ca fantezie decît pînzele cu acelaşi subiect pictate de Bosch sau de Bruegel), am putea explica ansamblurile vertiginoase şi plăcerea aglutinărilor de personaje din poeziile lui Emil Botta.

Există.aici un mod de a fi al imaginii deopotrivă vizual şi acustic, ce ne îndreptăţeşte să vorbim de un *imaginar ce vociferează* ori de *vocile ce iau înfăţişare* sau *glasurile ce-şi dezvăluie chipul.* Arătările lui Emil Botta ţîşnesc în poem pe fundalul unui bruhaha enorm şi impetuos. Poezia e o imagine locvace. La colocviul cosmic pe care-l provoacă viziunile se adaugă mereu, ca o mică sau amplă voce, chiar textul scris ce pare că se aude, cînd îl vedem. E glasul comentatorului şi al martorului, deloc apatic, mai degrabă vindicativ şi tenace. Aceasta e partitura autoreferen-

Scanned with OKEN Scanner

ţială sau melareferenţială. Ceva ce-ar putea fi comparat cu foaia de hîrtie pe care sînt scrise cîteva rîn- duri, 'Un detaliu pe care ai tendinţa sa-l omiţi – deşi el o pictat în prini-planul *Tentaţiei...* aşa cum a reprezentat-o Mathias Grunewald *Ubi eras, bone Jhesu, ubi* eras, *quare non aftuisti ut sanares vulnera mea ?* citind în colţul din dreapta şi dintr-o data toată Ten- *taţia...* ne conjură, plînge, se lamentează dimpreună cu vocea ermitului care-şi striga angoasa şi trista nedumerire. *Auzim* apelul pe care l-am văzut abia în- tr-un tîrziu. Scris pe petecul de hîrtie pictat de Grunewald în colţul tabloului. Şi-l auzim aşa cum percepem vocea inconfundabilă a unei întrupări ce-şi proclamă creatorul, înainte ca să-i cunoaştem identitatea ori să-i distingem ideograma aleasă ca o eso- terică parafă.

Vizualul vociferant e unul din atributele indiscutabile ale poeziei lui Emil Botta. În opera lui Nichita Stănescu el va cunoaşte o expansiune discursivă fără precedent pe care o exprimă atît de pregnant *Elegia a zecea:* „Dar eu sînt bolnav, sînt bolnav / de ceva între auz şi vedere, de un fel de ochi, un fel de ureche / neinventată de ere.“

Şi tot Nichita Stănescu e creatorul cosmicelor anatomii şi ecorşeuri vorbitoare. Dacă n-am aminti decît celebra sintagmă „Oase plîngînd“. În timp ce vizualul lui Emil Botta ţine de miracol şi uluire, de uimire şi perplexitate, ochiul fiind încă surprins de ceea ce vede, epifaniile din *11 Elegii* sînt sistematice şi organizate, desprinse parcă dintr-o metodologie de manipulare a perspectivelor optice. Reţinem o acribie, un soi de conştiinciozitate a văzului vociferant la Ni- chita Stănescu, tactician şi strateg în deplasarea trupelor şi «trupurilor imaginare. Există o scrupulozitate în demonstraţie şi o exigenţă neascunsă în cascada punctelor de vedere şi utilizarea „stereofoniei“ imaginare. Poetul *Necuvintelor* e mai tehnic, acolo unde poetul „dorului fără saţiu“ e intuitiv, umoral şi patetic. Emil Botta nu spune niciodată „din punctul de vedere al copacilor, ierbii sau pietrei...“ E în schimb chinuit de propriile-i vedenii şi asaltat de „dezordo

Scanned with OKEN Scanner

natele plăsmuiri ale minţii," do „diabolicele inteligenţe". „Visează la Rosa. Alchemica", martirizat de „osia lumii şi roata furtunii'* *(Dormind).* El luminează, năucind *(Citifi!).* Epifaniile lui vorbesc şi îşi clamează arătarea. Ele sînt „nodul" unui ochi metodic ce radicalizează o cale a poeziei interbelice şi moderne c are a atins sensuri majore şi în lirica lui Emil Botta. Dar nu pentru Mathias Grünewald, ne-am oprit la volumul lui J.-K. Huysmans. Ci pentru un tablou atribuit lui Bartolomeo Veneto, aparţinînd vechii colecţii Duca Melzi d'Eril, reprodus spre finele cărţii. E vorba de portretul unei tinere ţinînd o toporişca, imagine ce ne-a sugerat atîtea corespondenţe cu poemul Doamnei *cu toporaş*. Asocierea tinereţii, a cărei splendoare e exacerbată de jerba podoabelor şi a părului împodobit, cu ciudata unealtă prea puţin feminină, ce pare a fi un simbol iniţiatic, cunoaşte în pictura pe lemn a lui Veneto aceeaşi stranie reverberare de sensuri o- puse, întîlnită de noi în poezia lui Emil Botta. Neaşteptat, dar Primăvara-chipului pe care-l vedem e „semănătoarea spaimei" şi darurile unui anotimp al frumosului în ecloziune alunecă spre un presentiment al morţii iminente. Tabloul lui Veneto nu conţine acea indecizie pe care o asigură omonimia cuv nitului ,.lo- poraş" însemnînd şi floare de primăvară şi unealtă de supliciu. Acolo unde poetul foloseşte doar un cu- vînt, pictorul are nevoie de un întreg discurs plastic ce compune chipul tinerei femei şi sugerează insolita apropiere dintre primăvară şi moarte (prin mina care nu mai ţine o floare ci poartă cu graţie unealta supliciului) reflect'înd prin lumina şi superbia obrazului ceea ce poate să exprime direct gestul degetelor ţinînd toporişca.

Tinereţea şi frumuseţea ascund în efemera pace a unui anotimp trecător şi mirific calvarul şi chinul, martiriul şi patima. în tabloul pictat de Bartolomeo Veneto, primăvara obrazului e asocieda cu însemnul morţii precum în două versuri paradoxale dîntr-o *Ars poetica* a lui Nichita Stanescu, unind fiinţa cu nefiinţa : „că viaţa mea a fost mormînt / iar moartea mea o tinereţe". Tinereţea şi nefiinţa alcătuiesc o pereche

Q Scanned with OKEN Scanne

omniprezentă hi scrisul iui Emil Botta. în *Doamnă cu toporaş* poetul revine la motivul Primăvura-Moar- te definitoriii pentru lirica lui. Toposul a fost instaurat odată cu titlul volumului de debut – *întunecatul April* (1937). El va fi reluat în invocaţiile către Adonis *(Prinos)* şi Dionysos *(Proverb),* în dialogurile cu Ulysse *(Epithalam)* şi *Nu vede-N-aude (Vita nouva). Doamnă cu toporaş* e o replică peste timp la statuia Primăverii Născătoare cercetată în versurile din *Prea multă lumină.* Scris ca un colind, printr-o voită contaminare a oraţiei de viaţă şi belşug cu oraţia funebră, poemul *Chipul mor ţii* ce datează din anii 1940-1943 ne ajută să relevăm semnificaţiile mai puţin transparente din *Doamnă* cu *toporaş. Chipul morţii* e un colind – începutul ne trimite la *Pluguşorul* – plasat la începutul anului carg era fixat primăvara în calendarele vechi. Viziunea restabileşte valori ale unei mentalităţi ancestrale, aşa cum le întîlnim în cultul lui Adonis, în ritualurile de fertilitate ce traversau anotimpul primăverii, sărbători nelipsite de prezenţa morţii şi a simbolului ce trimite la efemer :

Aho, aho
O pasaréti Moarte Primăvara Moarte

Aho, aho !
c pasarea Moarte, solia din cerul ce-i foarte, foarte albastru.
Fumegos Departe, ulciorule astru te cuprind de toarte. Primăvară Moarte, inăr|işorulc Moarte, la ferestre şi praguri sună-mi iar a moarte.

În tabloul lui Bartolomeo Veneto regăsim această simultaneitate terifiantă prezentă şi în poemul *Doamnă cu toporaş*. O tortură iminentă tulbură liniştea trăsăturilor şi din lumina auroralcî a feţei ne inundă clarobscurul amurgului. Pe cit de tăcută rămîne pictura cutremurîndu-ne cu „tăcerea“ ei, „asurzitoare“, cum ar fi spus Emil Botta, pe atit de gureşă e poezia. Invective, argou, exclamaţii prozaice precipita sensurile malefice ale imaginii, clătinînd pînă la urmă aparenţa benefica. Supliciul şi cazna se lasă auzite în diferendul şi animozitatea pe care le exprimă versurile poemului *Doamnă cu toporaş:* „Am auzit noi / de ear Doamna cu toporaş. / Ne ferim de ea / ca de foc. / Uite, refugii de beton, / am înălţat şi ziduri, / să nu dea de noi / semănătoarea spaimei, / Doamna cu to- poraş, / despre care am auzit noi. / ■« – Rău, foarte rău / aţi auzit voi. / Eu despre Doamna spuneam; 7 o cîntam cu patimă, / Primăvara o cîntam, /.acest lucru/ era la mintea cocoşului. / Şi voi, / cu insolenţele voastre, / cu lipsa de tact, / aţi alungat cîntecul. / Verzi ca

J Scanned with OKEN Scanner

spanacul / şi galbeni, de ceară, *1* o să vă mănînce frica, / să ştiţi. / Şi Doamna cu toporaş / nu; o să-l vadă, acest oraş. / Nici ghiocel nu veţi vedea, '7 să- ştiţi voi !»„. Spaima distorsionează versurile poemului evoluînd dinspre laudă spre colportare de zvonuri. Vociferarea din vrajba şi gîlceava replicilor ■ înlocuieşte semnificaţiile de sărbătoare a primăverii cu cele- de litigiu şi sărbătoare punitivă. Vocile, nenumăratele- voci fictive ale poemului exprimă ceea ce îi este dat doar să sugereze tăcutului şi înspăimîntătorului „toporaş", omonim ambiguu care e reprezentat în pînza lui Bantolomeo Veneto. *Doamnă cu toporaş. Tînăra femeie cu toporişca.* Unealta hacuitoare nu mai păstrează decît în gest „toporaşul* pe care-l citim ca floare dăruită unei ecloziuni efemere, unind primăvară şi moarte în aceleaşi silabe petale.

De la tabloul lui Bartolomeo Veneto la poemul lui Emil Botta, drumul imaginii a parcurs o cale e- normă, aceea de la muţenie la polifonie reflectînd, Bjsă, ° P°lemică a reprezentării, o apostazie a .reflectării. Obiectul care sugerează şi simbolizează a fost înlocuit de cuvîntul ce exprimă sau se Iasă vorbit (comentat) şi orchestrat pe voci amestecate cu stridenţe. Singur, cuvîntul, ambiguu şi ambivalent mai aţiţă acum dihonia limbajelor şi semnificaţiilor.

în poezia lui Emil Botta subtextul şi paratextul ocupă un loc enorm, în pofida verbiajului şi a vocilor

în discordie. La Nichita Stănescu imaginarul vociferant mistuie orice falsă pudoare a nerostirii şi locul subtextului e mult mai redus în comparaţie cu textul ce spune lucrurilor pe nume, pe numele lor adevărat sau paradoxal, care e pseudonimul. Toate obiectele vorbesc şi se lasă vorbite. Referenţialul e invadat de autoreferenţial. Totul e discurs şi prelegere. Ideile şi cifrele, fiinţele şi litera îşi ţin discursul. Lumea incurilor, pînă la ultima ei firimitură de lume, glăsu- ieşte despre sine şi ceilalţi întruna. Bogăţia psihicului motivează cascada verbală. Nichita Stănescu mărturiseşte într-un poem : „Tu, Psyche, tot timpul mă faci să vorbesc, / cînd abia mă pregătesc sa inventez cuvinte“. *Lupta visceralului cu realul* e tot o „gîlceavă lirică“. Obiectele, ideile, senzaţiile, visele sînt oratori antrenaţi într-o logomahie neţărmurită. Această logo- manie (logomahie) e chiar modul de a fugi şi de a-şi căuta o izbăvire, cînd se arată Himera: „Domneşte o noapte care nu este, / numai noapte nu este, / învăluita şi mai şi / în aura misterului // Să fugim / sa nu ne* ajungă Gigantomahia, / departe să fim, foarte departe, / în mezozoic, la pădurile împietrite, / să nu ne •abată / gheara Himerei / Ca fariseii / ne-om înfăşură în pelerinele nopţii, de Sfîntul Fugă ne vom ruga / de fugă, de izbăvire...“ *(Ante).*

Emil Botta ne-a lăsat poeme excepţionale despre dualitatea primăverii, anotimp al înfloririi şi morţii, al tinereţii şi agoniei, al fertilităţii şi disoluţiei. în *Contra-pasăre* primăvara e reprezentată ca „anotimpul psihopomp”, singurul care mediază treceri şi contaminări între o stare a fiinţei şi nefiinţei. E anotimpul psihicului şi al sufletului. Fiind cunoscute rosturile psihopompe ale păsării, care e, în acelaşi timp, un simbol al sufletului, nu putem trece pe lîngă sensurile, deloc întîmplătoare, pe care le conferă poetul acestei insolite *contra-pasăre* sau *pasăre-anti* sau *anti-pasăre.* Semnificaţiile funebre ale primăverii •erau previzibile, fiind instituite încă din volumele *întunecatul April* şi Pe-o *gură de rai.* Sintagma ca atare pare să fie influenţată de *Necuvintele* lui Nichita Stănescu, deşi e o creaţie în spiritul „necuvintelor“ pe care Boita le-a intuit mai demult, cu felul lui de a se exprima în răspăr, cu inventivitatea lui atît de naturală, cu resursele lui fabulatorii şi încântătorii. Prima variantă sau idee a poeziei *Contra-pasăre* – tipărită în 1972 în *Luceafărul* sub titlul *Primavera* – ne ajută sa socotim îndreptăţită identitatea dintre insolita zburătoare şi primăvară, anotimpul „zburător“ prin excelenta. Sensurile funebre sînt mai explicite în prima variantă, unde e evocat fratele dispărut. Nu e nici un dubiu că varianta dintîi se încadrează în paradigma Primavara-Moarte : „Era o

Qţ Scanned with OKEN Scanner

arena, un circ era, / un cort care se clătina. / Pînzele cortului / se înălţau, fluturau, / şi, aripe frînte, cădeau. / Numai de n-ar fi amăgirea, / un vicleşug de n-ar fi / Mai bine ar veni / şi ne-ar lua cu ea / *PRIMAVERA,* pe aripa sa.“ *(Pri* mavera).* Singurele cuvinte scrise în întregime cu majuscule sînt PRIMAVERA şi OMUL, de unde deducem că anotimpul vital şi funerar reflectă destinul vital şi muritor al omului. Textul definitiv, aşa cum apare sub titlul *Contra-pasăre,* în volumul *Un dor fără saţiu,* datează din 1976. în varianta finală au dispărut trimiterile la circ, la o anume scenetă cu un Om ce apare „ca noaptea înstelată.” Textul definitiv este cu mult mai persuasiv. El ne trimite la *Prima- vera* lui Botticelli pentru dualitatea simultană iar nu antinomică a semnificaţiilor. Dar ne trimite şi la o insolită simetrie pe care o asigură categoriile negative.

Ele repetă, în celălalt tărîm pe care-l determină limbajul, prin axele sale, o construcţie răsturnată, schimbată prin însuşi gestul reiterării şi alunecării spre polul opus şi negativitate. *Doamnă cu toporaş* face parte dintr-o paradigmă esenţială pentru lirismul lui Emil Botta. Singur Nichita Stănescu pare s-o fi continuat pe direcţia primăvara gîndirii – moartea cuvîntului necuvîntul, avînd o remarcabila intuiţie despre o nouă primăvară a limbajului, ci*mnci cînd a lansat *Necuvintele.* Iată partea „pozitivă“ şi „negativă” din simetrie, imaginea îngemănată şi o- pusă a necuvîntului : „El a întins spre mine o frunză ca o inînă cu degete. / Eu am întins spre el o mină

ca o frunza cu dinţi. El a întins spre mine o ramura ca un braţ / Eu am întins spre el braţul ca o ramură (...) Auzeam cum se încetineşte sîngele meu suind ca seva. / Eu am trecut prin el / EI a trecut prin mine. / Eu am rămas un pom singur / El / un om singur.[4'] *(Necuvintele,* din volumul cu acelaşi titlu.)

Scanned with OKEN Scanner

AUTOPORTRETUL CA MIT AL ALTERITÂŢII

> Ah, numai la mine nu mă uit ca la mine însumi.
>
> NICHITA STANESCU, *Al treilea testament*
>
> Alteori sunt atit de nesigur de parcă as fi însăşi natura.
>
> NICHITA STANESCU, *Spirit de doină*

Starea pură a eului nu e sesizabilă la modul nemijlocit. Ca atare poezia caută mereu o formă care să sugereze abisul lăuntric. De aici galeria de personaje lirice şi figurarea mitică. Poemul epic şi valul de epifaniî. În fine toate acele galerii de autoportrete cu măşti. Poezia lui Nichita Stănescu mută carnavalescul emilbottian în simpozionul ideilor şi sărbătoare speculativă, în teatru abstract şi prestidigitaţie a paradoxului, alegîndu-şi „exilul şi împărăţia“ (Albert Camus), încă din volumul O *viziune a sentimentelor* (1964), „într-un aer mai curat – care e gîndul!“ *(Lauda oinului).* Autoportretele cu măşti din poezia lui Emil Bottá devin autoportrete cu paradoxuri în *Necuvintele, 11 Elegii, Epica Magna, Mare fia frigului* sau *Opere imperfecte.* Poetul se reprezintă pe sine în dialoguri cu Enghidu ori matematicianul Georg Cantor, cu Euclid şi Ptolemeu, cu Amfion şi Dedal, cu Artemis şi Gala- teea, cu ficţiunile adolescenţei şi Pean, cu Hypnos şi frunza verde de albastru, cu înneguratul Chîron, pă

rintele ceutuaurilor, şi îngerul cu cartea în mîini, cu Axios şi Preşedintele Baudelaire, cu Abel şi Cain, cu litera A şi verbul E-S-F-E, cu hieroglifa şi Iov. 1 se destainuie lui Apolo şi calului troian, lui Euclid şi soldatului' latin, daimonului şi lui Shakespeare. E rînd pe rînd privire, miros şi auz, constructor, poet şi războinic, matematician şi cosmograf, exilat şi martir, victima inocenta şi mim, anahoret şi centaur, pasăre şi piatră. Şi înţelege să trăiască, să moara şi sa reînvie cu fiecare lucru pe care-l atinge.

Puţine portrete, precum la Emil Bottá, în compania arlechinului, a mimului sau a lui Pierrot. în volumul *Dreptul la timp* există doar un poem *La ceasul cu arlechini* din aceasta serie tutelară la Bolta, mai aproape, cum observam, de pictura lui Ensor, a lui Eduard Munch, Van Dongen sau Odilon Redon, de pictura obsedată de circ şi de măşti a Magdalenei Rădulescu şi chiar de aceea a lui Picasso, care a consacrat temei atîtea pînze : *familia de acrobaţi cu maimuţa* (1905), *Acrobatul şi tinărul arlechin* (1905), *Arlechin stlnd pe fundal roşu* (1905), *Moartea arlechinului* (1905), *Arlechin calare* (1905), *familie de arlechini* (1905), *Actorul* (1905), *Scamatorii (familie de saltimbanci)* 1905, *Arlechin şi însoţitoarea lui* (1901), *Acrobat pe sferă* (1904-1905), *Copilul Artistului în Pierrot* (1924), *Pierrot aşezat* (1918). Nichita Stănescu preferă autoportretul cu lucruri sau cu idei, înfăţi- şîndu-se, precum Arhimede, în legendă, înconjurat de cercuri, sfere şi triunghiuri. în *Obiecte cosmice* el tipăreşte un *Autoportret în a patra dimensiune* unde evocă „geometria intimă, ştiută /numai şi numai şi numai de mine / cînd am fost şi Arhimede şi-am fost şi nisipul.../ Fără sferă şi fără romb, în ruine / fumegător îmi e chipul". Altundeva se asemuie cu un copac sau cu un zeu indic şi-şi recunoaşte nesfîrşita foame de alteritate : „Altfel, mă voi pregăti aiurea, / să mă compar c-un lucru cu totul şi cu totul altul, / iar cînd voi mai fi-mbătrînit – / cu un alt lucru, / cu totul şi cu totul altul." *(Mă asemui cu un copac).* în *Pean, I* din volumul *Roşu vertical* îşi cere iertare că există şi că a- daugă singurătatea iui „singurătăţii multiple / a naş

Scanned with OKEN Scanner

terii, creşterii şi împlinirii" celorlalţi. În poemul *îngc~ ml cu o carte* În *mlini* se reprezintă pe sine, într-un zbor chagallian : „Astfel prin aer şi prin ziduri / cu îngerul zburam şi eu, la fel cum flutură în vînt / mătasea un steag înfrîntl" Un *Autoportret pe o frunză de toamnă* din *Necuvintele* e măcinat de tutela pe care exercită asupra sa neîntregul „zeiţa fără braţe, zeul iară glezne. / Copacii fără trunchiuri, iarba fără verde". În fine, *Eu, (idică el* ne reaminteşte de *Altul, acelaşi* din opera lui Emil'Botta.

Un autoportret cu sfera, unul din multele scrise de Nichita Stănescu, aflăm în volumul *Un pămint numit România* (1969). Regăsim în el atîtea din reprezentările renascentiste ale omului cuprins în cercul ce-ar vrea să-i circumscrie un destin la scara universalităţii şi a unui cosmos lăuntric ascultînd de măsura de aur a demnităţii creaţiei: „Aleg o sferă în care mă înscriu, / loc al luptelor de seară / între tot ce este viu / şi tot ce-ar putea să moară. // Braţul şi piciorul, da/ pot şi fără ele, sternul / umărul, aidoma / înjosesc fiind, eternul. // Aleg o sferă. Centrul ei / îl mut din inimă-n afară /. încep deci luptele de trei / de cinci, şi seria impara" *(Alegerea sferei).* Un *Clntec* evocă aceeaşi înscriere în sferă : „Acum vom sta înlauntrul unui ochi / văzuţi din toate părţile. / Sfera ne va-n- conjura glorios / deodată, cu hărţile.Melancolia trecerii şi avatarurile posedării circumscriu un remarcabil lamento modern, ce-ar putea sta drept motto la atîtea pînze din pictura secolului XX, în care prezenţa ceasurilor – dacă n-ar fi decît orologiile ce se preling ale lui Dali – joacă rolul pe care-l avea în alte secole figurarea craniului – memento mori – sau a osului de sepia în pînza lui Holbein *Ambasadorii:* „Nu am nimic. / Al meu nu este totuna cu mine. / Numai *însumi* există, / iar eu nu pot să am decît ceea ce exista. // ... / îmi plac ceasurile / pentru că ele măsoară ceea ce nu este; / sunt nebun după ceasuri / pentru că ele sunt nebune. / Ele sunt ghilotine / ale gitului nefiinţei, / dacă nefiinţa ar avea un gît de nefiinţă. / îmi plac ceasurile, / sunt nebun după ceasuri." *(A poseda, III)*

Conştiinţa non-posesiei e sinonima cu aceea a non- existenţei. Solaritatea funciara a poeziei lui Nichita Stănescu – amintindu-ne de cromatismul picturii lui Delaunay –, nu mai puţin dramatica, melancolică ori tragică, prin aceasta, irumpe în speranţa că astrul diurn ar putea fi „unul dintre acei *însumi" :* „Nu pot să. am nimic. / Tot ceea ce nu este *însumi* nu există./ Din infinitul de însumi / şi *însumi şi însumi* / eu sunt unul dintre acei *însumi* / între primul însumi şi celălalt / pun un ceas de buzunar / ca o falsă distanţă ; / intre celălalt *însumi 1* şi celălalt *însumi* / pun un ceas de mînă / ca o stafie. / Pun în genere / ceasuri groase cu clopot, / ceasuri cu cuc,

Scanned with OKEN Scanner

pendule, / clepsidre, sau pur şi simplu / cadrane solare, / în speranţa absurdă / că soarele ar fi / unul dintre acei *însumi,* unul dintre acei *însumi" (A poseda,* /V).

Multiplii *însumi* nu sînt despărţiţi decît de timp, iar posesiunea nu e decît o formă de identificare şi îmbrăţişare a celorlalţi *însumi*, a lumii: „Nu pot sa am nimic. / Tot ceea ce am şi nu este *însumi l* devine ceas între *însumi* şi *însumi. I* Nu pot să am decît ceea ce au toţi, / acel ceva pe care l-ar avea toţi / absolut toţi – / ...stelele cînd devin *însumi,* / copacii cînd .sunt *însumi,* pietrele / cînd sunt *însumi;* restul / e o maşinărie de ceas." *(A poseda).*

Jn răceala discursivităţii din versurile acestea declarative e comprimată o înfiorătoare nostalgie. Luciditatea ce-o maschează nu face decît să intensifice spaima de nefiinţă a atîtor *însumi* ce-ar vrea să-şi diferenţieze destinul, punînd între ei, paradoxal, chiar ceasurile, aceste „ghilotine / ale gîtului nefiinţei."

Un autoportret cu îngerul, foarte asemănător, ca spirit şi ca ton, cu acelea scrise de Emil Botta, există în volumul *în dulcele stil clasic* (1970), carte ce ne sugerează şi alte afinităţi cu poemele din *Pe-o gură de rai* (1943) sau cu cele din volumul *Un dor fără saţiu.* Regăsim în versurile din *Al meu suflet, Psychee* invectivele şi imprecaţiile din poezia lui Botta, repetiţiile şăgalnic biciuitoare, bravada şi decorativismul, ca disimulare a spaimei, prostraţia, ca un mod mai subtil de inculpare, maledicţia şi nedumerirea celui ce

simte sacrilegiul neîndurător la carc-l supune „îngerul exterminator“ : „A venit îngerul şi mi-a zis: *j*— Eşti un porc de cîine, 7 o jigodie şi un rit. – De cc, i-am strigat, de ce ? / – Fără pricină 1 A venit îngerul şi mi-a zis : / – Mai străvezie este sticla / decît cel mai statornic gînd opac al «tău I / în curînd al să mori... / – De ce, i-am strigat, de ce ? / – Fără pricină ! îmi zise îngerul... / Apoi îngerul, ah, îngerul, ah, îngerul, ah, îngerul 7 a plecat cu aripi de aur zbu- rînd / într-un aer de aur. 7 Fluturi de aur / fîlfîiau în aura îngerului de aur. / El zbura aiurit, / ol era cu totul şi cu totul de aur. / El se îndepărta către o depărtare de aur, / în care apunea soarele de aur. / El se îndepărta către o depărtare de aur, / în care apunea soarele de aur. / – De ce «te îndepărtezi de mine, i-am strigat, 7 de ce pleci, de ce ? / – Fără pricină mi-a răspuns, fără pricină...“

Fastul şi monotonia bizantină în care se scaldă vizitatorul violent şi serafic, dialogul pe care-l provoacă prezenţa lui şi faptele lui inexplicabile, cinismul răspunsului monoton „•— Fără pricină“, strivind orice punte de comunicare transformă acest autoportret cu îngerul al lui Nichita Stănescu într-un poem cardinal pentru înţelegerea poeziei lui Emil Botta. Vizionarîs- mul beatificat se clatină mereu şi se salvează de exaltare prin intervenţiile vexatorii şi ironice. Afrontul, ocara şi parodia, ofensa şi injustiţia asigură contrapunctul vizionar, alături de toate formele de excomunicare la care e supusă fiinţa ce jinduieşte comunicarea şi beatitudinea.

Alt poem, *Mă las locuit,* evocă himera, instanţă omniprezentă în autoportretele emilbottiene. *Din a- ceastă carcasă,* cu atmosfera de basm şi de mirifică tapiserie medievală, c un poem ce potenţează asocierea dintre grotesc şi suav, atît de -tipică pentru lirismul din volumele *Întunecatul April, Pe-o gură de rai, Un dor fără saţiu.* Coincidenţă a opuselor, viziunea e radicalizată în ciclul de inedite Vineri, apărut într-o reeditare cu sensibile modificări : „Din această carcasă de cal îmbătrînit / înainte de vreme, / un suflet de licorn ameţit / îşi scoate-o potcoavă-n poene. 7/ El încă

visează îngenuncheat / ca-nlr-o tapiţerie medievală [o domnişoară cu chipul brodat / în pala beteală."

în final se aud şi ononiatopeele şi stridenţei cărora şi Emil Bolta le-a conferit un rol esenţial în protejarea mclopeei şi graţiei de balastul esletizărilor „Vai nechezatul dogit, i-ha, i-hav..."[1]

Un autoportret aflam şi sub titlul *lntr*o mure de plasmă,* definitoriu nu numai pentru poetul *Ne cuvintelor,* ci şi pentru lucida mîhnire din obsesiile acestui neaşteptat compars întru poezie al lui Nîchita Stă- nescu care e Bolta. Pe cei doi mari elegiaci ai cerebralităţii, veghea exacerbată îi ajută să devină familiarii visului şi himerei: „NorocI îţi spun ţie pasăre măiastră. / Fii curajoasă gîndire ! / Şi nu te speria, creier al meu cercetat / de mîhnire..." Alt titlu din volumul *în dulcele stil clasic* numeşte şi sugerează condiţia din totdeauna a viziunilor ce dau marca poeziei scrise de Emil Botta, o lirică „şi adevărată, – şi jucată". Poezia eului liric, în strigare şi metamorfoză, scaldă, în apele cuvîntului, gesturi contrare de sacralizare şi demitizare: „Eu sînt o piatră-n strigare, o piatră, – /.un înger eu sînt, care latră / o dată şi încă o dată ! şi încă o dată." fŞz *adevărată, – şi jucată).*

Iată şi un autoportret al lui Nîchita Stănescu în care vom recunoaşte oricînd chipul de neconfundat al celui ce s-a numit pe sine „Şcolarul durerii" : „Foarte greu mă primesc / să fiu cum sunt. / Locul ceresc / e sub pămînt. / Iar pămîntescul / mănîncă de foame cerescul" *(Mit).*

în *Soldatul şi pasărea* îl regăsim pe credinciosul companion al mierlei, Botta fiind, asemeni lui Nichita Stănescu, o neobosită şi mereu originala voce în dialogurile cu pasărea şi arborele, – simboluri psihopom- pe şi ale vieţii legate deopotrivă de ceresc şi teluric.

A cumpăra un cline din volumul *Belgradul în cinci prieteni* (1971) adaugă suitei de autoportrete cu îngerul o nouă poezie dialogică, în care întrebări şi răspunsuri se petrec pe sîrma unde evoluează funambulescul sensurilor. Pretextul vorbirii abstrase dintre cei doi cumpărarea unui cîine —i nu are drept finalitate decît scoaterea la iveală şi blamarea unui lamento eşuat în stridenţa şi onomatopee. Afectivitatea şi limbajul coboară ia reacţii de sălbăticiune: „Cuvintele pe care i le-aş fi putut striga / erau lătrătoare / – Nu vrei să cumperi un cîine ? – / m-a întrebat îngerul, ţinînd în braţe / inima mea / lătrătoare."

Jocul cu moartea, ca act de exorcizare, precum şi apelul la eufemism – care e înlr-un fel şi o scriere cu litere mici a ceea ce ne-ar înspăimînta dacă ar fi caligrafiat cu majuscule – ne aminteşte din nou de Emil Boita ce se lasă mai bine înţeles graţie poemelor lui Nichita Stanescu. în *Tragere la sorţi* regăsim şi exorcizarea, şi eufemismul, aşa cum le-a desăvîrşit poetul numit

de mierlă, alter-ego-ul său, „slujbaş al durerii / meseriaş al durerii” şi dăruit meseriei sale, „brăţara de aur / *le vilain métier de moribond” (Amarnic).* întreaga thanatologie din poezia lui Emil Botta se vede tradusă în versiunea mai „rece” a poemului lui Nichita Stanescu *Tragere la sorţi :* „Tragem la sorţi / cu inima smulsă din>tr-un străin / Martorul întreabă : cap sau pajură ? / Nici cap nici pajură, răspunde corul antic. / Inimă, pur şi simplu. / Inimă pe toate feţele ? / Inima pe »toate feţele ’ / Şi unde este Omul cu M mare ? / unde să fie ? în moarte / Dacă trageţi la sorţi cu inima lui / unde vreţi sa fie? / Omul cu M mare se află în moartea cu m mic.”

înlîlnim şi la Nichita Stănescu moartea prielnică, fecundă, mănoasă, roditoare în conştiinţă, sau cum o numeşte poetul „moartea fertilă” : „Casandro, vino şi vezi / moartea cea mai dulce” *(Moartea fertilă).* în fine, o ipostaziere a ei simpatică, atrăgătoare, sportivă : „Moartea era agreabilă.' / Prin aer plonjau, / unul după altul, schiori celebri / împroşcîndu-mă cu zăpadă” *(Era o muzică presată).* Altundeva recunoaştem stilul lut BotAa, primindu-şi cu invective cumplita arătare : „îmi venise o dulce moarte stacojie, – / portocala dracului, / ihaul calului / învineţisem cerul, nenorocitul de mine.” *(Descîntec).* Spaima şi cutremurul verbal angoasa şi imprecaţiile încearcă s-o dizolve. E prezent şi jocul de cuvinte – în genul celui din celebra triadă : morţiu – mărţişor – moarte (remarcabil orchestrată în poemul lui Emil Botta scris în anii '40, *Chipul mor-*

ţii. Într-o schiţă lirică *încercare de somn*, din volumul *în dulcele stil clasic* (1970) apare jocul lingvistic: „Cerc – încerc şi tandră moarte". Regăsim aici tandreţea abstrusă a atîtor dialoguri thanalice din lirica lui Botta. Ele revin, în poezia lui Nîchita Stănescu, în- tr-un scenariu similar. *Butonul şi moartea* din *Necuvintele* (1969) ne evocă atî-tea viziuni lirice, unde Emil Botta ne apare cîi un Ensor descins în poezie : „Ghidul a Înnebunit la Spielberg, sus, / în închisoare ; *f* mimează vechi torturi şi trupuri oarecare." Pantomima morţii e mai geometrizată în poezia lui Nîchita Stănescu. Dar nu a dispărut din lirismul unuia dintre cei mai tandri poeţi moderni, alintul în cutremur a-tît do specific şi poeziei lui Emil Botta : „Cer stătea lungit pe cer, / adormind o *tandră moarte" (s.n.). (Timp stătea lungit pe timp). Morţile iubite* din volumul *Un pămînt numit România* (1969) ne evocă dialogul erotic-thanatic cu privighetoarea dintr-un poem, *Latineasca paserilor*, aflat în cea de-a doua carte de versuri a lui Emil Botta, Pe-o *gură de rai :* „Sint gata să mor înecat / în aceste sunete de* privighetoare / asupra cărora m-ain intim- plat / în dimineaţa răsărind fără soare. / Mă agăţ de orele vechi *I* dar fug ¡toate-napoi, / totdeauna nesingure şi perechi, *I* asemenea cailor înhămaţi cîte doi. Ridic mina prin frunze spre cer, / ridic din ea însăşi vocala strigînd, dar tace privighetoarea şi pier / morţile mele iubite, din gînd." *(Morţile iubite).* Să comparam acest dialog cu cel din versurile lui Emil Botta :

„Cîntă o privighetoare-n brad... / Şi, din ceea lume, / cineva răspunde, cineva fără nume. / întreaga noapte se ţesu / dialog de aur între moarte şi privighetoare, / cînd lin, cînd mai <tare / ca o întrecere între *da şi nu. f !*... / E un stradivarius în brad, le spun; / deşi un (ipăt, O sau *î*, / de-ajuns ar fi fost fi / să arăt nă- tîngilor minunea. / ...Frumos în cer stele ascultau / şi frumos ar fi ascultat pierdutul iad... / *O* sau *I, !* cîntă o privighetoare-n brad 1" *(Latineasca paserilor).*

Ceea ce îi apropie încă o dată pe cei doi poeţi este sentimentul că orice actualizare a conştiinţei, impresiei, afectelor este o punere în formă, în imagine, 'prin cuvinte. La Bolta şi hi Nîchita Stănescu, limbajul liric

O Scanned with OKEN Scanne

înseamnă în primul rînd epifanie, arătare, vedenie. Ca atare, 'şi nefiinţa e hărţuită în poemele lor, ca o formă perisabilă aşa cum sînt «toate celelalte. Nu spunea Ni- chita Stânescu în *Preşedintele Baudelaire* (— încă un poet din seria afinităţilor livreşti —) : „că moartea, ea însăşi, e o formă ,• / şi este la fel de perisabilă ca toate celelate forme.” ?

Seria exemplificărilor ar putea continua mai ales în direcţia analogiilor de interpretare şi de gîndire lirică, expresia fiind întotdeauna mai abstractă şi mai canonică în paradoxalitatea ce-o atrage irepresibil. Undeva, în interstiţiile acestei pînze ce ţese nefiinţa în fiinţă, auzim vocea lui Rilke, alt poet din seria lecturi-lor de căpătîi, ce va fi fost, cu siguranţă, aproape „comună” : „Moartea e mare / Ai ei sintem cînd gura zîm- beşte / Şi cînd viaţa în toi ni se pare / în mijlocul nostru ea hohoteşte.” *(Moartea).* Totul e întruchipare în poezia lui Botta şi Nichita Slănescu. A vorbi înseamnă a dărui cu un trup şi cu un chip nedumerirea, spaima şi visele, sporovăială gîndirii ori melancolica ei lucrare : „Şi cu moartea pasării deasupra mea, / sub ea fiind, *1* spaimei mele îi cresc aripi, / Visului meu, clonţ. // Ah, doamne, ce nedumerire I” *(A vorbi).*

în *Măreţia frigului* (1972) există şi mai multe elemente capabile să amplifice o paralelă cu poemele din *Un dor iară saţiu* (1976—1978) sau cele din ciclul Vineri Prezenţa lor, ca şi cronologia tipăririi volumelor ne întăresc credinţa că Nichita Stănescu l-a influenţat pe Emil Botta, accentuînd printr-un contact – mai degrabă neconştientizat – o voce lirică aflată în posesia originalităţii ei încă de la început. Angeloma- nia din *Măreţia frigului* seamănă cu aceea din *Un dor fără saţiu* şi *Vineri,* iar data tipăririi poemelor relevă o posibilă influenţare biunivocă. Dinspre *Vineri* (1971) spre *Măreţia frigului* şi dinspre *Măreţia frigului* spre *Un dor fără saţiu.* Dar interesul lecturii-ecorşeu nu se opreşte la vectorii influenţei, de vreme ce importantă e relevarea identităţii şi individualităţii cu ajutorul unor interpretări ce apelează la anatomia altor opere. Arătările îngerului sînt dese în aceste volume de versuri. Ele sînt întotdeauna dincolo de orice tutelă gindi-

Scanned with OKEN Scanner

ristă şi de orice evazionism în paradisul graţiei. Volumele şi ciclul de poeme la care ne referim sini, dimpotrivă, călătorii în purgatoriul şi infernul luciditătii sau afectelor. Arătările Îngerului, precum în *Schimbarea la ţaţă,* provoacă metamorfoze, stări de culpabilitate şi singerare a sufletului *(Prinţul căzind de pe cal),* jocuri ale hazardului *(Menuet),* pulverizări şi sfărimări ale făpturilor în care poetul s-ar fi întrupat *(Singură vedere),* îndurerări *(Rugăciunea),* conştiinţa morţilor multiple *(Cîntec lent),* chestionări precipitate, în cascadă *(Întrebări),* hărţuiala unui interogatoriu glacial *(Frigul, sau a doua coniesiune a răului visător),* timorări şi fîstîceli umilitoare *(Intimidare),* convulsii şi frămîntări *(Despre starea de zbatere),* plutiri şi ascensiuni cu „aripile altcuiva" care „el / este pururi altcineva" *(Lecţia de zbor).*

Elegia schimbării şi trecerii atinge o expresie memorabilă în poemul *Bate Întotdeauna alt clopot,* închinat nesfîrşitei deveniri şi schimbări. Versurile lui Nichita Stănescu glosează, printr-un nou autoportret cu înger, pe tema lui *Altul, acelaşi* obsesivă în scrisul lui Emil Boita: „Bate întotdeauna alt clopot, / genunchii mei stau în altă biserică / şi-n altă vreme. / Peste mine doarme alt înger. / Eu mă ridic sub aripa lui şi spun : / – Du-te, du-te, nu vezi că eşti altul ? / El îmi răspunde: / – Lasă-mă, mai . lasă-<mă puţin, / mi-e foarte somn, / mai lasă-mă puţin... / De ce uiţi tu, că eşti şi tu altul !"

Există însă o diferenţă, care-ar trebui să fie subliniată mereu, între cei doi poeţi. Emil Botta e mai puţin demonstrativ decît Nichita Stănescu atras de zig-zag- ul speculativ. Sunetul *Necuvintelor* e mai metalic decît stilul dedalic insidios şi miraculos al „dorului fără saţiu". Ceea ce la Botta e scenariu de prestidigitaţie, smulgînd dintr-un spaţiu minuscul eşarfele vălurite ale unor sensuri imprevizibile şi pestriţe, pentru a se precipita într-un ospăţ al stilurilor ce-şi refuză ierarhia şi osti- devine Ia poetul *Necuvintelor* pertractare ideatică şi perspicacitate a abstracţiilor, jinduire teoretică şi sfredelitoare speculativitate, folosindu-se insistent de potenţialul ratiocinativ al limbajului. Imperii-

O Scanned with OKEN Scanne

nenţa şi pertinenţa ereziilor definesc o vocaţie comună. Dar materialul diferă ca .şi întruchipările lui, deosebind zbaterea şăgalnică şi miraculoasă de dezbaterea filosofică şi paradoxala. Bolta evita sentenţio- zitatea din cascada apoftegmelor deduse una din alta, pe care o va cultiva Nichita Stănescu în *Lecţia de citire :* „Scriere e totul. / Peştele e literă / în alfabetul mării. / O frază sunt păsările în zbor.” Poezia lui n-are morală, în ciuda locului pe care-l ocupă fabula şi fa- bulatoriul liric, cîtă vreme şi-a ales drept miză chiar acea *meraviglia* pe care se bazau „moralităţile” şi, mai ales „miracolele“ medievale. Aforismele lui Nichita Stănescu vădesc o atracţie pentru „matematică” şi o pragmatică a gîndirii lirice, în timp ce la Botta maxima se dizolvă într-o continuă suspiciune faţă de trufia memorabilului, alunecînd în conversaţie, proverb sau ghicitoare. O poezie a incantaţiei, de înflăcărare şi ranchiună, de arlechinadă şi spaimă-alint, în faţa cuvintelor îşi arată „patimile“ acolo unde Nichita Stănescu e atras de osatura ideilor şi de balansul punctelor de vedere.

„Eu cu jonglerii, / eu cu clovnerii” spune despre sine Emil Botta şi-şi continuă portretul de *Fachir:* „încerc să-l încînt / cu vînt cucu vînt. / să-l distrez cu nimic / pe Fluîera-Vînt”. Nichita Stănescu, în poemul *învăţăturile cuiva către fiul sau,* slujește sărbătoarea printr-un lirism al metalimbajului ispitit de „definiţii” şi didactica vizionară: dovada această caracterizare pe care ar invidia-o orice filosof al civilizaţiei şi culturii, orice etnolog specializat în anatomia şi fiziologia festivului: „Fii atent: tot ceea ce există are o sărbătoare a sa. / Iar tot ceea ce există aproape că nu are loc de ceea ce / există unde să se sărbătorească pe sine.“

La poetul „gurii de rai”, carnavalescul inundă calamburul, iar ceea ce e la Nichita Stănescu *demonstraţie* (şi reducere ad absurdum) – suită de teze şi ecuaţii, ne apare la Botta ca alai de personaje şi în- lîmplări miraculate şi înspăimîntate de pitorescul propriilor măşti hărţuite, şi acestea, de presentimentul morţii. Versul „Mă comparam cu un zeu indic” din

Scanned with OKEN Scanner

poemul lui Nichita Stănescu Md *asemui cu un copac* ne sugerează încă o deosebire de viziune între autoportretele din Mtlrefia *frigului* sau *kpica Magna* şi cele din *Întunecatul April* sau *Un nor iară saţiu.* La Emil Bolta, dominante sínt aglutinarea de morfoiogii şi de chipuri, şi acumularea de măşti pestriţe. La Nichita Stănescu, precum în reprezentările zeului indic, viziunea irumpe din ramificările de anatomie, trupuri cu mai multe braţe şi picioare şi inimi, corpuri făcute dintr-o infinitate de ochi, înlr-o arborescentă ce dă noi lăstari din idee, cuvinte, stări ori autoscopii infinite. Multiplicarea membrelor guvernează anatomia cosmosului. Viziunile acestea resuscită hibridul originar al androginului, simbol al unui întreg, etern jinduit, după ce s-au produs înjumătăţirea şi despărţirea părţilor ce consacrau o plenitudine. în fine, multiplicările lui Nichita Stănescu sínt mai aproape de experienţele cubismului şi metamorfozele lui aduc în poezie un drum deschis de polimorfismul şi fragmentaris- mul înscenat vizual de Picasso ori de Braque. Un *Autoportret cu geam* din ciclul lui Nichita Stănescu *Opere impersonale,* tinde sínt incluse poezii apărute în periodicele ultimilor ani, sugerează interesul poetului pentru limbajul comparat cu o stranie ghilotină Ucigătoare şi infinit daruitoare de viaţă. Scufundarea de sine „în apa dură şi invizibilă a cuvintelor" şi imaginea trupului decapitat ne amintesc atîtea reprezentări din pictura secolului XX, în care omisiunea capului simbolizează nevoia de îndurare la care visează neîndurătoarea luciditate a artistului modern: „Ca o pasăre disperată bătînd în invizibilul şi durul geam / aşa ini-am scufundat capul în apa dură / şi invizibilă a cuvintelor. / Cînd mă retrăgeam din ele capul îmi / reapărea la loc pe umeri din ce 'în ce mai ceros şi mai stelos. // Cînd mă scufundam, el, capul, ini se topea / şi stătea locului în alte înţelesuri. / Decapitat stăteam cu mîinile în înţeles, / şi-apoi bolnav şi-mbătrîuit mă / răsturnam cu totul / şi nedecapitat şi somnoros / cu spatele peste mocirla verde cea a ierbii."

Un alt poem, tot din ciclul *Opere impersonale,* confirmă transferul şi identificarea ce se produc între au-

toportrctul liric şi clementele (fiinţe, obiecte, etc.) ce-i sínt asociate. E un proces pe cared putem analiza şi în poemele lui Emil Bolta. Metamorfoză înseamnă exact trecerea fundalului în prim plan şi invers, deci expansiune a formelor şi eliminarea recuzitei în favoarea acestei preeminenţe a comunicării şi comuni-unii dintre identitate şi alteritate. Dispare opoziţia dintre valorile aşa-zis majore sau minore şi orice tip de ierarhie discriminatorie. Schimbarea de sine în alaiul de măşti al firii se transmite din poezia lui Emil Bottá în aceea a lui Nichita Slănescu. Smulse unei exterioritătţi, tipice pentru reprezentările din natura moartă cu viaţa ei liniştită *(Stilleben),* compoziţiile îşi dormind vocaţia vizionară şi puterea de iluminare. Ele ne acaparează prin propria lor interioritate atotputernică în care ceea ce începi să vezi şi să scrii ajungi şi să vieţuieşti, astfel că opera îţi scrie destinul şi metafora îţi devine biografie :

A vorbi c un fel de părere de rău a cunoaşterii. Fug hăituit, versurile,
cuvintele mă latră Deasupra mea, zgomote de puşcă
Bineînţeles că se vînează ceva care zboară. Aud lătratul,
hăitaşii cuvintelor m-aleargă din urmă.
Aud zgomotul surd şi asurzitor de glonţ.
O pasăre împuşcată îmi cade-n spinare.
Stau pe jos în rîpa vegetalelor.
Ei vor pleca
şi cu moartea păsării deasupra mea, sub ea fiind,
spaimei mele îi cresc aripi, visului meu, ciont.
Ah, doamne, ce nedumerire 1

(A vorbi)

Continua convertire a sufletului şi noemelor în fiinţe şi lucruri, ca o nesfîrşită ieşire din sine şi îmbrăţişare a alterităţii, aşază lirismul lui Emil Botta şi Nichita Stănescu sub tutela unui universalism obsedat de totalitate, fie doar şi ca o formă de îmblînzire a trecerii : „Noi sîntem seminţele şi ne pregătim / din noi înşine să ne azvîrlim în altceva / cu mult mai înalt, în altceva / care poarlă numele primăverii... / A fi înlâunlrul fenomenelor, mereu înlăuntrul fenomenelor" (A unsprezecea *elegie).* Circuitul eului în natura şi cultură îndreptăţeşte astfel o nouă înţelegere a spiritului creator, care, precum apeiron, pămîntul, apa, focul sau aerul, e un alt element primordial ce poate naşte şi explica diversitatea şi vastitatea lumii : „Nu-ţi plac / aceste multicolore accente, / această policromie, / spectacolul nostru / în marele 'teatru al lumii ? / —■ Eu iubesc această policromie / şi înscenarea voastră / şi această vastitate / în această lume devastată" *(Ultima noapte,* în ciclul *Vineri* din 1971), Emil Botta

J Scanned with OKEN Scanner

şi Ni- chita Stănescu au abolit astfel distanţa dintre geneză şi cunoaştere, dintre referenţial şi autoreferenţial. Nu mai există un *înăuntru,* şi un *În afară,* un egocentrism (egotism) sau o ex-centricitate a iluminărilor lirice. Mai mult, dacă întregul cosmos este văzut în poezia lor ca un eu însumi, singur acest eu însumi – metamorfo- zîndu-se şi identificîndu-se fără repaos – nu reuşeşte să se uite şi *la sine* ca la un eu însumi: „Mă uit la păianjeni ca la mine însumi / mă uit la cămile ca la mine însumi / la peşti, la şobolani, la gheonoaie, /la papagali, la steaua Canopus / la fetiţa numită Marta / la aluniţe, la scorburi, la sîmun / şi la febră, / la timp şi la ceasul Doxa / la : «Şmit Şmit bine ai venit / Ce ai tu Ia subţioare / eu am două flori amare...» / Mă uit la munte ca la mine ^însumi / la mare ca la mine însumi / la «pămîntul, aerul, apa, focul» şi chiar la tine / şi chiar la tine / şi chiar la tine... / Âh, numai la mine nu mă uit / ca la mine însumi / numai la mine / numai la mine / numai la mine.” *(Al treilea testament* în ciclul *Opere impersonale)*

Un poem din volumul lui Botta de debut 'se intitulează *Acel* «eu însumi». E scris în bravadă ca şi altă poezie din *întunecatul April* – unde personaj liric este „Tristul, sofistul, al meu alter-ego”, „Goliat al dezolării”, căruia îi sînt destinate tot soiul de spaime şi anateme *(Din senin)* îmblînzite cu paradox'uri şi plăsmuiri, cu elucubraţii şi sofisme. Acel «eu însumi» deconspiră în ciuda tumbelor fiinţei „pe colina pernelor moi” destinul de paj al morţii, „cel mai nebun paj” pe care l-ar avea emilbottianul „eu însumi“.

Exemplele ar putea continua, nenumărate. Esenţială rămîne impresia că ne aflăm în faţa unei poezii în care autoportretul devine un mit ai alterităţii, convertind egolatra subiectivitate într-o pulverizantă o-biectivare. Anatomia eului devine cosmogonie. Singurătatea poetului sună parcă şi mai deplin în simpozionul de voci al lumii.

POTMUL-ESLV

Ce ştiau do stingere
cerurile,
ce ştiau
de lacrimi amare ?
Ce ştie Primăvara
de lăcrămioare ?

Am spus cuvinte
am cuvintat cuvîntări
despre dezolare
blasfemii, blasfemii,

EMIL BOTTA, Cu *privire la tabloul lui* /?<•/«(ro/x .• *lupta lui facob cu îngerul*

Traversarea cuvintelor prin materie nu mai ţine de cuvint, e«i s-ar putea numi chiar poezia.

N1CHITA STANESCU, *Războiul cuvintelor*

Poezia-poveste poate naşte poemul-eseu, evoluţie vizibilă şi în proză, unde romanescul se lasă înlocuit de romanul-eseu. „Povestirea“ nu dispare, dar e vorba, de data aceasta, de un Bildungsroman al ideilor şi ipotezelor. Poemul-eseu e o specie epistemologică a liricii, în care transpar jindul după anticele cosmogonii, a- tracţia filosofici, aspiraţia gnoseologică, patima auto- referenţialului, vocaţia ontologiilor imaginare. în li- rismul-eseu, nu neapărat discursiv, ci adesea eliptic şi enigmatic, se încearcă şi o despodobire a poeziei de metafora resimţită nu numai de Valéry ca decorativă, dacă nu vetustă şi tocita, în orizontul de aşteptare al credibilităţii moderne. Funcţiile ei sînt preluate de pretextul liric ori de paradox. Prin paradox sugestivitatea memorabilă şi concentrată a *hal-kabu-* lui se lasă invadată de frumuseţea unei demonstraţii matematice non-euclidiene. O nouă formă de onirism eliberează, de astă dată, visele şi utopia raţiunii, reveria şi coşmarole lucidităţii, elegia speculativului şi melancolia teor(et)ică.

Mai mult, poemul modern e lot mai comparabil cu eseul conversaţional, tutelat fiind de modele anglo- saxone şi de vitalitatea improvizaţiei ce ascultă de ritmurile de peste ocean ale

jazz-uluî.

Lirismul de tip ««eseu conversaţional» îşi poate alege orice pretext pentru a ridica pretextul la rang de poezie. Amploare şi simfonism, inteligenţă şi graţie, bucuria entropiei şi teribilismul ludic au rolul de a salva, prin inocenţă şi imprevizibilitate speculativă, ceea ce metafora va fi opacizat ori cronicizat prin supralicitarea de sine.

În istoria literaturii române se vorbeşte de poemul- eseu şi de eseul-poezie cu trimitere la Eminescu sau Ion Barbu. Avangarda e aproape omisă din discuţiile consacrate acestui gen liric hibrid, transformat simţitor sub influenţa unui joc al ideilor etalîndu-se ca *un cadavre esquis». Conceptul de poem-eseu pare să fie utilizat mai cu seamă în analiza poeziei postbelice şi a promoţiilor lansate în ultimele două decenii.

Numele lui Emil Botta lipseşte din exegeza acestui gen liric, iar omisiunea, inexplicabilă, e simptomatică. Contribuţia scriitorului la impunerea poezici-eseu e fundamentală, dacă n-ar fi decît „încercările“ sale de a interpreta liric o stea evocată de Cantemir sub numele Amărăciune *(Domnul Amărăciune),* scrierea pe apă din imaginarul romantic *(Idilă),* mitul lui Dionysos *(Proverb)* sau o fabulă apocrifă *(Senin).* Demonismul lui Faust *(Din* senin), destinul lui Toma Necredinciosul *(Toma Necredinciosul)* şi cel al lui Ulysse *(Epitha- lam } Ca frunza),* primăvara-moarte şi primăvara născătoare (Prea *multă lumină, La frumuseţea ei, Contra- pasare, Doamnă cu toporaş, Ordin, Linişte, Chipul morţii),* simbolul lui Adonis *(Prinos),* infernul *(Schiţă pentru infernul meu),* teroarea, melancolia *(De caelo,*

Documente asupra melancoliei), dorinţa, extazul, condiţia de Nimeni şi Nicăieri, de Oarecine sau Nù-vede- -N-aùde, cei „doi rumâni, / Dor şi Nelinişte” *(Ciclu),* poezia *(Postludum),* dorul infinit *(Un dor fard saţiu),* pădurea *(Comentariu la o viaţă pierdută),* nefiinţa *(Totul* în *juru-ini, Nefiinţei, Cetele,* „Mierea morţii nu e rea la gust” ; *Unii alţii :* pînă la desăvîrşirea de moarte / mai va“ , *Chemarea :* „Hi, căluţule, hi, / mă tot îndemna dolenta moarte” ; De *plins. Limpede ca lacrima, Rivol, Herb, Medalion),* simfonica moarte *(Obe- ron),* presentimentul tragic (Muza *tragică)* prilejuiesc un duet zbuciumat al ideilor lirice, evoluînd printre interpretări de un primitivism superrafinat şi spectaculosul fantasmagoric, între nonşalanţă şi amestecul de spleen şi pozã lunatecă, între fantezie şi jocul de cuvinte, între fragmentarismul de tip -«miettes philosophiques» şi scriitura -«faptului divers». Nu există discriminări în alegerea „temei” : toposul universului văzut ca o carte şi „meandrele acestui în-folio” *(Glosse, Miraculoasele, Concertul, Pietrele scrise, Defensio auc- toris),* muzica lui Mozart (Mozart), un episod din cronica lui Grigore Ureche despre Elisafta, sora lui Crai *(Elisafta),* Primăvara-Pandoră *(Atunci, acolo),* cînte- cul lui Orfeu *(Dulciule, ascunsule),* hăituirea *(În loc de sunet),* angoasele sufletului *(Spaimă, Nordica),* metamorfozele *(Pe o gravură de Munch),* episodul trădării din *Chanson de Roland (Epopee)* şi cel al uciderii lui Mihai Viteazul (Pe *Cimpia Turzii, lacob Beuri, valonul).* Simplitatea şi conştiinţa cu majuscule *(Vei fi judecata după legea florilor),* un anume cavalerism selenar *(Cavalerul cu Melc de aur),* Singurătatea, Lumina, Iubirea *(Aură),* himera *(Morgana),* martiriul lui Doja *(Transilvania 1940)* ilustrează diversitatea pretextelor şi o „mare emoţie, o sinceritate ce sparge influenţele livreşti”. Eseul liric e permanent mai presus de speculaţie, impresionîndu-ne ca „dramă interioară, trăită intens, pînă la flacără, pînă la cenuşă”, cum sublinia Mihail Sébastian în cronica lui din *Reporter* ce întîm- pina cu entuziasm volumul *Întunecatul April.*

Nocturnul *(Inscripţie pe marmura nopţii, Pe tema nopţii),* solia *(Floarea),* trecutul *(Călătoria),* limbajul

Q Scanned with OKEN Scanne

(Latineasca paserilor), demonismul *(Aduse de noapte),* alchimia imaginara *(ipostaze ale Îngerului),* poezia *(Gcrard de Nervul, Coleridge, Poetul şi lumea lui, As- cultînd cintecele, Oare...),* marioneta *(Una),* supranatura *(Poarta sublimă),* litera *(Cervantes, Thanatos),* asediul fiinţei *(Ordin ; Impresurarea),* miracolul şi prestidigitaţia *(Vineri)* trasează un labirint „eseistic" în corpul poemelor ce se înălţă, aşa cum observa Vladi- mir Streinii, „din vecinătatea umorului negru". „Intensitatea emotivă" e „împerecheată deseori cu luciditatea propriei luări în derîdere" şi aceste *Semne noi de lirism,* prezentate de Streinu în *Revista Fundaţiilor Regale,* vor contura importante direcţii în poezia postbelică.

Rătăcirea de sine *(L.),* eroismul *(Mauzoleul, ¡n cer, în alt sat),* condiţia de homo viator *(Vasco),* vidul *(Rotund),* singurătatea *(Soledad, Cuc),* mitul lui Don Juan *(El Burlador, Cu silve şi ode),* formulele magice *(Potestas clavium),* didactica iubirii şi a durerii *(Corp ceresc, Ultimul şcolar),* misterul laic *(Teatrul),* lumea ca teatru *(Ultima noapte, Moralităţile, Actriţele, Dormind :* „Am strigat bis, / în marele teatru al lumii"), durerea *(Amarnic)* scot întotdeauna traseul ideilor şi plăcerea „încercărilor" – convertită chiar în eseul muzical al eufoniilor arhaice şi moderne – de sub tutela „paradisurilor artificiale" ce „mistifică" gîndirea.

Eminescu *(Revizorul nostru, Los Angeles, Ipoteşti, Ecourile, Nu are nume, Ivire)* devine un subiect obsedant în opera lui Emil Botta, ce-i va consacra unele din cele mai frumoase poeme-eseu din cîte s-nu scris vreodafă, impresionante prin firescul şi originalitatea panegiricului, prin forţa scenariului mitic.

Sentimentul culpabilităţii *(Un vis),* dreptatea *(Anul* 1935), disperarea *(Trifoiul văzut ca o fiară),* pictura *(Aproape Novembre),* Simfonia a III-a *Eroica* a lui Be- ethoven *(Ielele, Dinsele),* informul şi gracilul *(Este descripţia...),* închipuirea *(Legi riguroase),* singurătatea *(Muzica, Singurătatea a Vil-a),* semantica timpului *(Un timp:* „IAD înseamnă TIMP"), realul-imaginar *(A- pocrifele),* alergare şi zbor *(Leoaica,* poem patriotic de

o remarcabila ţinuta şi valoare estetică), îngerul exterminator *(Alai!),* oglinda *(Oglinzile),* Liszt *(Concertai),* Calomnia *(Moderato cantabile),* martiriul *(Denis cel Scurt),* o replică a lui Horatio *(La moartea lui Zeci),* Oedip *(Citiţi!),* ploaia şi cristalele de Boemia *(Clin),* turnul de fildeş *(Turnişor),* muzica sferelor şi Stan Păţitul *(Iberia),* stelele Ursei *(Anii mei),* marea *(Thalassa),* Delacroix fCu *privire la tabloul lui Delacroix: lupta lui lacob cu îngerul)* construiesc prin figuraţia convulsivă a gîndului liric un du-te-vino al speculaţiei. Spiritul grav e unit cu scepticismul şi frivolitatea, sublimul se amestecă în pasta derizoriului, atras de badinerie şi farsa. Provocarea şi dolorismul, indiferenţa şi sarcasmul, extazul şi abulia asigura mereu experimentului o prospeţime nealterată a meditaţiei.

Plînsul şi indiferenţa Ia imaginarul real *(De l'infi- nito universo e mundi),* visul *(Somnul),* jonglerie şi clovnerie *(Fachir),* magie neagră *(Vrăjitoarea),* identitate şi alteritate *(Altul, acelaşi),* miraculoasa ornitologie *(Păsările de Aristofan),* Shakespeare *(Ivire),* săi« bateca fiară a dorului *(încet, lumina),* Naufragiul Meduzei şi Masacrul Inocenţilor *(Iluzoria),* matematica realului, a concretului *(Plus şi minus),* Whistler *(Moartea la pictorul Whistler),* utopie şi realitate *(Egalii cu zero),* copacul-oracol *(Ruga fericitului autor),* arta de a muri *(Ars moriendi),* incendiul epistolelor de dragoste *(Scrisorile),* alfabetul mierlelor şi înţelegerea lui *(Ad usum delphini, Prostul),* Euclid *(Scorbura),* colindul preschimbat în violenţă *(Alte idei),* iubirea de patrie *(Patria),* Rosinanta *(Covirşitor),* Arhipelagul Bucureşti *(Arhipelag),* pădurea *(Marea),* compilaţia şi de- conspirarea ei de către Dimitrie Cantemir *(Misail Călugărul* şi *Simion Dascălul)* orchestrează colocvial mişcările gîndului. Ideile eseului liric interpelează şi sînt interpelate, primesc mesaje sau emit solii neliniştitoare, cultivînd, simultan aproape, solicitudinea şi imprecaţia. Ambivalenţa sau alternativa („Luceafăr sînteţi ? Sau tigri şi hiene ?“) întreţin un scenariu deschis al căutării ce-şi refuză împietrirea concluziilor şi tonul imperativ al aserţiunilor, etalînd îndoiala şi suspecta- rea de sine.

„UN ADEVĂR POMPIER, MULTIFORM ?I CU MIRIADE DE OCHI“

Special am enumerat doar cileva dintre pre-lextele ce susţin nenumăratele poeme-eseu scrise de Emil Bolta. Ele ar putea fi şi altfel formulate. Căci există mereu un proteisni al „ocaziilor" de a divaga, în poezia din *întunecatul April, Pe-o gură de rai, Vineri*

O Scanned with OKEN Scanner

sau *Un dor fără saţiu*, unde ideile lirice flanează cu gratie şi dezinvoltură. Nu numai prin alaiul de măşti se explică adevărul tentacular şi multiform al poeziei. El este întărit şi de proteismul ipotezelor, de nonşalanţa corespondenţelor şi abisalitatea antinomiilor. Una dintre cele mai importante afinităţi ce există între Emil Botta şi Nichita Stănescu se reflectă în atitudinea faţă de adevărul artistic şi rosturile ce-i incumbă în realul imaginar. Am putea vorbi şi la Botta de „adevărul polipier", socotit de poetul *Necuvjnte- lor* drept instanţa obligatorie a miriadelor de instanţe. „Din punctul de vedere al artei îmi imaginez un *adevăr polipier* (s.n.) multiform şi cu miriade de ochi, puţind fi atins din foarte multe unghiuri". Poemul- eseu cultivat de Nichita Stănescu după primele sale două volume este expresia acestei opţiuni simptomatice. Adevărul polipier va intensifica fascinaţia pe care o exercită paradoxul şi desfătătoarele abstracţii asupra creatorului celor *11 Elegii*, subjugat de vraja logicii polivalente şi dc hipnoza antinomiei. Căci modernii şi postmodernii redescoperă jocul pluralului, *le jeu du pluriel*, cum îl numea Roland Barthos. Ostil staticului şi imaginarului de tip natură moartă, poetul *Măreţiei frigului* va plasa tărîmul Utopiei sale în Hi- perboreea, „zona mortală / a maimarilor minţii" *(E- legia a opta, lliperboreeana).* El va continua astfel tărîmul nordului acaparator din geometria unor poeme barbiene, lăsîndu-se atras de oceanul de gheaţă, de tutela himerelor înfrigurate, ce transpar dintr-o versiune eminesciană la *Geniu pustiu.* Diferit de nordul faustic al unui Goethe simfonic şi sistematic. Altul decît îngheţul drapat al unor poeme scrise de Ştefan Aug, Doinaş şi altul decît îngheţul ceremonial din- tr-un baladesc asaltat de heraldici medievale, precum

la tînărul Eugen Jebeleanu (în volumul *Inimi sub săbii)* sau la poeţii reuniţi de Cercul de la Sibiu. Aici, în Hiperboreea, fiecare moleculă a trupului va creşte cit un ochi de cerb, căci Hiperboreea e spaţiul unei resurecţii şi hipertrofieri a simţurilor, un lărîm guvernat de „brownienele privelişti". Descrierea lor devine un eseu implicit despre hegemonia zigzagului în viziunea lui Nichita Stănescu. Zig-zag omniprezent şi în stilul lui Emil Botta, în dedalul discursului şi al vocilor lirice, în sinuoasa alunecare şi alergare a măştilor în alai. Şi atenţie I Ca şi Emil Botta, hipertrofiatele epifanii agresează şi asediază privirile mărite şi multiplicate tocmai pentru a putea suporta brutalitatea şi violenţa viziunilor, nestăpînita şi adesea barbara lor alcătuire. Ivirea crîncenă şi feroce a lucrurilor se răsfrînge în cruzimea vizionara, acţionînd precum un înger exterminator: „izbindu-mă de brownienele privelişti, / într-o mişcare de spori disperată, / voi face zigzaguri: lovită / de mari, întunecate, reci molecule / adeptele lui Hercule. // Fără putinţă de-înec şi fără / putinţă de mers şi de zbor – / numai zigzag şi zigzag şi zigzag". *(Elegia a opta, Iliperboreea- na).*

Asaltul impetuos şi vehement al cuvintelor, brutalitatea contactelor imaginare şi a conştientizării, grozăvia celor văzute şi impulsivitatea ideilor, presiunea himerelor şi vehemenţa discursului, înfocata stridenţă a unei rime sau coliziuni metaforice ne îndreptăţesc să aşezăm poemul-eseu scris de Emil Botta sau de Nichita ' Stănescu sub semnul unei *meditaţii-asediu.* Iată-l pe poetul *întunecatului April* descriind logosul- asediu într-o „piesă" memorabilă din ciclul *Vineri:* „şi cuvintele porniră zeloasa lucrare. / Mai rele ca lupii erau, / incendii erau, erau anateme / Şi m-au sfi- şiat / şi m-au ars / şi m-au prefăcut în arătare" *(în arătare).* Fantasma ideilor lirice e nestăpînita şi haină, neîmblînzită şi sîngeroasă, chinuitoare şi sfredelitoare, turbată. De aici şi fuga din faţa viziunilor, comună ambilor poeţi. Fuga din întunecatul *April* are impulsuri comune cu împresurarea şi agresarea din *11 E- legii, Necuvintele, Epica Magna* sau Mure/ia *frigului.* În fata vizualului nu doar vociferant, ci şi silnic, a- troce, înfricoşător, de o intensitate viforoasă şi cumplită, poetul mărturiseşte : „Numai cuvintele au fiinţa / numai ele există, *există fugind* (s. n.) (/ speriate de moarte, de lucruri" *(O, lucrurile,* în ciclul *Obiecte cosmice* din *Alia).* Într-un poem din volumul *Laus Ptolemaei* (1968), avînd un titlu ce exprimă ne- impăcarea, dezacordul, înverşunarea – *Trecerea de la noţiuni la poezie, Împotrivire la aspectul pietros al versurilor de pină acum* – ideea asediului e accentuată : „din mormîntul de cuvinte / care *veşnic*

Scanned with OKEN Scanne

mă-mpresoară” (s.n.). Atacul, paroxismul, iureşul ţin de o stare a poeziei care nu confundă viziunea cu expectativa şi acalmia decorativă,

Poemul-eseu e, în acelaşi timp, şi o poveste a ideilor care nu-şi pun în umbră nevoia nedezminţită de concret. El nu-şi uită, de fapt, poezia care se naşte din „traversarea cuvintelor prin materie”, cum ne învaţă Nichita Stănescu în *Războiul cuvintelor.* Nu e- xistă poezie în afara simţurilor şi lirism fără viaţa afectivă acută. Nichita Stănescu exhibă în *Laus Pto- Icmaci* (1968) chiar o *Ciudă pentru prea puţinele sentimente exprimate în jurul ideilor.* Astfel se deconspi- ră o metodă lirică ofensivă care e, în acelaşi timp, şi reverenţa ce-l definesc într-atît pe Emil Botta:

Las deci o stare atacată din toate părţile, şi-ntruna.

Cunoaşterea neliniştită şi ireverenţioasă provoacă asaltul vizionar şi meditativ. Paradoxul e o stare ofensivă a spiritului. în aceste condiţii, singura formă de „aşezare” şi statornicire la care aspiră vizionarii moderni – deci şi Emil Botta, şi Nichita Stănescu – e A7eph-ul sau *Aleph la puterea Aleph,* cum îşi imaginează poetul, în *Laus Ptolemaei,* jinduind să posede totul la puterea geometrică a totului : „Aleph ! lata punctul din care / se vede sensul întregului, ca şi cum / sensul ar fi însuşi întregul.”

Insula lui Euthanasius pe care şi-o doreşte eseul şi,. ca atare, şi poemul-eseu, obsedat de polivalenţă şi in

tegralitate, ar fi Aleph, în descrierea pe care i-a dat-o Borges, atît de îngemănată cu viziunile lui Ni- chbta Stănescu : „într-un ungher al pivniţii era un Aleph. Îmi lămuri că Aleph înseamnă unul din punctele spaţiului care conţine toate punctele un loc unde se^ află, fără a se confunda, toate locurile din văzute din toate unghiurile. [...] în partea inferioară a treptei spre dreapta zării, o sferă nu prea mare, scăldată în ape şi lumini, şi de o strălucire aproape intolerabilă. La început mi s-a părut că se învîrteşte : apoi mi-am dat seama că această mişcare nu e decît iluzia produsă de ameţitoarele spectacole pe care le oferă. Diametrul acestui Aleph putea să fi fost de doi sau trei centimetri, dar aici se afla întreg spaţiul cosmic, fără nici o reducere a dimensiunilor. Fiecare lucru era o infinitate de lucruri, din pricină că ea îl vedeam cu limpezime din itoate punctele universului. Am văzut marea fremătînd de fiinţe, am văzut zorii şi înserarea, [...] am văzut în acelaşi timp fiecare literă de pe fiecare pagină [...] am văzut punctul numit Aleph, l-am văzut din toate unghiurile posibile, am văzut în Aleph pămîntul, şi pe pămînt din nou Aleph-ul şi în Aleph pămîntul, am văzut chipul meu şi propriile mele viscere, am văzut chipul tău, şi m-a cuprins ameţeala, şi am izbucnit în plîns, pentru că ochii mei văzuseră acel tainic şi ipotetic TOT, al cărui nume oamenii îl uzurpă, dar pe care nici un om nu l-a privit vreodată f neînchipuitul univers."

A ataca o idee şi o imagine „din toate părţile şi-ntruna" pare să fie unul din modurile prin care e aproximat Aleph-ul. Conceptele primesc în poezia Iui Nichita Stanescu un permanent halou al concretului. Ideile au ceea ce se chemă viscere. Totalitatea, integralitatea sînt aproximate prin infinitele ipostazieri şi analogii la care sînt supuse noţiunea, afectul, cuvîn- tul. Precum în această imagine a timpului, unde regăsim paradigmele lui Emil Botta prilejuind alaiuri de insolite sinonime şi un pomelnic de corespondenţe paradoxale, iscat de arătarea morţii ca un tunel oranj . „Cerul scintilînd de stele / se adumbrea de un singur cuvînt, – / prin nervul unui singur verb / e timpul

Scanned with OKEN Scanne

doar lin animal, / un relief de munţi, / o mare. Z o Ithacă“ *(Prin tunelul oranj, III),*

Obsesia Aleph-ului, care explică şi gramatica imaginarului emilbottiau, se manifestă îndeobşte în poezia lui Nichita, în accepţiile pe care le ia poemul-eseu – ca o cuprindere a totului dinlăuntru. Sfera ochiului cuibăreşte în sine sfera cosmosului, văzîndu-se pe sine şi păzindu-l întreg, din interiorul unei corporalităţi şi perspective ea însăşi perfectă, totală. Iată consecinţele, mai ales descriptive pe care le impune -viziu- nea-Aleph» în poemul de dragoste. „Ea devenise încetul cu încetul cuvînt / fuioare de suflet în vint, / delfin în ghearele sprincenelor mele, piatră stîrnind în apă inele, / stea în lăuntrul genunchiului meu, / eu în launtrul eului meu.” *(Semn 12).* Multiplicarea privirii sau a fiinţelor privite determină asemănarea profundă ce leagă poezia lui Emil Botta de insolitele *Opere imperfecte* sau *Măreţia frigului.* Eseul vizual, ca şi adevărul ce-l frămîntă, e „polipier”. Nici nu se putea altfel de vreme ce-l vedem „hrănindu-se numai cu legănarea / ciorchinilor de ochi / atîrnînd de nori“ *(Poezia,* în *Obiecte cosmice).* Vederea mărită se foloseşte / de protează, de acea „luptă gravidă de exagerări“, e- vocată într-un poem *[Pentru cel* vii] din volumul *Un pămlnt numit România* (1969). Lupa anamorfozelor lirice adaugă telescopului şi tedescopajelor din poezia lui Emil Botta halucinanta hiperdimensionare şi acel fixism al scrutării, prin el însuşi miraculos : „Dacă puteţi, prăbuşiţi o lupă cit o roată de maşină, / nu vă fie milă, prăbuşiţi o lupă umflată, / *o lupă gravidă de exagerări:* (s.n.) / cei vii să vadă nimicul mărit, să vadă vederea mărită, / Să vadă mirarea cu peşteri în ea.*

Văzul, ochii, privirile, ca furnicile inundînd obrazul, creează, la Emil Botta, pretextul a nenumărate poeme-eseu, multe din ele arte poetice, meditaţii, anamorfoze. Alaiul de măşti e opera sufletului şi a unei priviri hipertrofiate. Acest văz cunoaşte expansiunea vegetalului, uneori: „Ca şi cum am locui de-a dreptul într-un ochi, / sau un cîmp, pe care-n loc de iarbă / cresc priviri” *(A unsprezecea elegie).* „Ce ierboasă

Scanned with OKEN Scanner

mi-e privarea – / somnolent În ea te pierzi- exclama poetul într-un portret cu „conturul scos din minţi“, aflat în volumul *Qul şi sfera* (1967), unde e pictată povestea damnării acelui *Înger refuzat de păsări.* Chiar înţelesul e o fiinţă diformă, cumplită care începe să se vadă : „Animal monstruos, – înţelesul – / s-a oprit şi începe să se vadă” *(Străfund de ochi,* în voi. *În dulcele stil clasic).* înseşi motricitatea fiinţei şi stabilitatea ei par sa ţină tot de ochi, transformaţi în esenţialele puncte de sprijin ale unei specii hipercerebrale şi hi-pervizuale : „Ochii numai, ei singuri, îmi răinîn. / Creierul va merge pe ei / ca odinioară trupul, pe picioare... / Sînt creier cu ochi privitori” *(Căderea oamenilor pe pămint,* în ciclul *Obiecte cosmice).*

Ultimul vers din *Căderea oamenilor pe pămint* ne indică marea diferenţă ce există între hipervizualii, hi- perlucizii Emil Botta şi Nichita Stănescu. Mult evocatul organ al minţii, hiperboreeana meninge, e o autoritate şi un imperativ pe care nu le clamează poezia lui Emil Boita, dăruindu-ne o eminenţă implicită, niciodată trîmbiţată. Cerebralitatea lui Botta e infinit disi- M mulată, cîtă vreme cea a lui Nichita Stănescu é os- <f tentativă. Dar tocmai această etalare de sine ne ajută să înţelegem ce reprezintă tirania lucidităţii la Botta. Şi de ce se alintă sub poza somnambulici şi inocenţei. Văzul exacerbat adînceşte similitudinile dintre cele două opere, creaţii ale unui «eu clar-văzător* ce poate spune oricînd despre sine : „Sînt o lentilă măritoare” *(Pean, II)* eliberînd peisajul interior al visului ori treziei în versuri ce dezvoltă şi eseistic eminescianul preludiu „dară ochiu-n închis afară / înlăuntru se deşteaptă”, pînă la identificarea fiinţei cu organul vederii : „închid ochii : se arată numai peisajul interior. / Adică negru, adică vînăt. / îmi închid pleoapele pînă la picioare, / ca şi cum aş fi un ochi. / Desigur sînt un ochi. / Dar în orbita cui ?” *(Suprafaţă,* în *Obiecte cosmice).* Ca şi Nichita Stănescu, Emil Botta ar putea întreba : „De ce mă obligi să gîndesc cu vederea ?” *(Prin tunelul oranj, II)* neliniştit de spirala gîndului care se transformă într-un montaj de viziuni. Ochiul pare să devină însuşi Aleph-ul : „El

Scanned with OKEN Scanner

era un singur ochi peste tot" *(Nod* 5, în *Noduri ţi semne).*

„Vedere în acţiune" se arata a fi, într-un anume sens, poemul-eseu cosmogonic scris fie de Bolla, fie de Ni chita Stănescu, cum ne demonstrează declaraţia lirica ce deschide volumul *în dulcele stil clasic* (1970). Perspectiva anamorfotică din scrisul helor doi poeţi, creatori de V*exierbild,* – cum arătam altădată – obţine insolitul prin simultana intervenţie a imaginaţiei şi geometriei. Pe cai nu întotdeauna similare. Poezia devine „un fol de pasăre care zboară invers" căci lui Nichita Stănescu îi place să repete o memorabilă aser-ţiune a lui Borges.

„Ninge cu ochi" în scrisul celor doi poeţi vizuali, iar străfundul de suflet s-ar putea compara cu un „străfund de ochi". Metafora sugerează expansiunea unui simţ tutelar şi avatarurile privirii în lirismul modern. La Botta şi Nichtta Stănescu cuvîntul se vede sau începe să se vadă: „Tu, atît apuc să strig, tu / şi cu- vîntul începe să se vadă / încet, încet, cum se vede lăsarea de noapte, / cuvînt din două litere: tu".fS/rn- *fund de ochi)*

Scrisă în metru popular, poezia *Măiastră* din volumul *În dulcele stil clasic* ne aminteşte de Emil Botta. Portretul iui atît de şăgalnic şi de tragic se desenează în autoportretul lui Nichita Stănescu : „Mi-am lungii privirea lungă, / foarte ruptă, sîngerîndă, / foarte neagră, pururi blîndă, / ocolindă şi plîngînda. // Dreaptă, totuşi tremurînda..."

Terifiantul operelor la care ne-am oprit provine din palimpsestul privirilor, din cumplita vitrificare şi transparenţă a totului văzîndu-se prin toate şi prin sine : „A început să se vadă prin tine / Uită-te ochiule, uită-te ; / eşti mult mai dur ca altădată / şi mai nesor- bitor // Văd un animal uriaş / în timp ce face un ou uriaş / Uită-te ochiule şi înspăimîntă-te // Simt că a început sa vadă prin noi / de la o vreme, / ca şi cum cineva ar privi / prin noi *II* Şi spre ce priveşte nu ştim" *(Vitrificare,* în voi. *în dulcele stil clasic).*

În fine, există un poem ce ascunde, în legănarea de doină a versurilor, o mică arta poetică, dedicată

Scanned with OKEN Scanner

de Nichita Stănescu ochiului. E un eseu liric eliptic ce sună ca o mărturisire despre Emil Botta : „Ochiul este o pierdere, / cuvînlul, derîdere, / pe care sein- dura / orelor, udele, / vieţile multele / ni le salvăm“ *(Noe).*

„PAPIRUS CU I.ACUNL“

”Ce faci Nichita, acolo, ce faci ?

NICHITA STĂNESCU, *Papirus cu lacune*

Mă întorsei strigînd :
Unde este viaţa mea ?
Doamne, ce-ai făcut tu cu mine
Ca să-ţi mătur cu sufletul meu Natura
lucrurilor.

NICHITA STĂNESCU, *Asliel*

Eseul salvează vieţile multe ale sensului cu o dezinvoltură ce înmoaie apriga rostire peremptorie din logică sau filosofía sistemică. E o risipire în eseu care-i place şi lui Botta, şi lui Nichita Stănescu, spirite eliptice, concentrate, în ciuda unei prolixităţi care protejează vocaţia esenţialului de trufia generalizărilor facile. Epura spre care tind cei doi poeţi se disimulează sub paranteze, repetiţii, pertractări şi deliberări, tot aşa cum peremptoriul e protejat de un paravan de bîiguieli şi nesfîrşite interogaţii. încercările şi dibuirile pe care şi le asumă eseul se transmit poeziei ce refuză metafora etanşă, etalonul pietrificat. Poemul-eseu contravine ideii de capodoperă, devreme ce mizează pe un balast protector, aruncat treptat spre finalul textului ce-ncepe să plutească, precum nacela care-a azvîrlit peste bord încărcătura suplimentară. Eseul nu se sperie de risc şi eşec, ba chiar le provoacă. Ca atare s-ar cuveni analizate şi riscul, şi eşecul utilizate cu metodă sau involuntar. Măsura

Q Scanned with OKEN Scannei

acestui risc (şi eşec) e sugeratei de „papirusul cu lacune“ ce dă o posibilă definiţie a tipului de poem scris de Emil Bolta şi Nichita Stanescu. Aspiraţia spre totalitate accentuează conştiinţa fragmentului şi d sincopei din care se iveşte poezia. Poemul e un text cu lacune, o plinătate făcută şi din goluri, aşa cum ocorşeul ne obligă să privim un corp cu lacune. Generalizarea presupune o artă a abstragerii, tot aşa cum individualizarea e un rapt în interiorul totalităţii obsedante. Emil Bolta şi Nichita Stanescu au oroare, fiecare în felul său, de esenţial, dar ating o substanţialitate a creaţiei rară. Amîndoi se despart prin poe-mul-escu de poza adînca şi capitală, de tonul hotări- tor şi serios, de parabola aşa-zîs cardinală. Cîntecul fuge de concluzia ce-i este fatală iar nu vitală. Dar fuga de ceea ce este considerat hotărîtor, important, organic, major sau nodal – îndepărtarea de potom- kiadele sublimului – nu face decit sa-i apropie de o chintesenţă autentică, de o esenţialitate cutremurătoare. Poemul-eseu trebuie înţeles, din acest punct de vedere, ca încă o „impostură” a lirismului ce vrea să-şi impună adevărata-i postură, inefabila ţinută şi persuasiva poziţid. Discriminarea, risipirea, „sumbra succesiune a întregului” sínt atit’ de caracteristice pentru Emil Bottá, pe care-l recunoaştem, din nou, a cita oară ? într-un poem scris de Nichita Stanescu: *Axios, Axios!* eliberînd portretul alterităţii şi diferenţei în autoportret şi confirinînd, astfel, cîteva din rosturile comparatismului de tip ecorşeu : „O, discriminare ! O, risipire ! / Sumbră succesiune a întregului / autonomie a unghiilor faţa de degete. [...] Cu cît mai risipit, cu-atît / mai indivizibil / însingurat din prietenii de suflet, / Axios ! Axios!... // El are vederi prin somn / El are puterea de-a vedea, el are / slăbiciunea de-a vedea [...] Destinului meu îi e foame, / destinul meu se hrăneşte cu alte destine. / El se hrăneşte ca să fie hrană la rîndu-i, [...] Axios! Axios! / La cina cea de taină, / el nu e de faţă / fiindcă nu are faţă. / Pentru că el şi-a pus faţa / pe toate lucrurile. / Iar cui îi este foame / de lucruri îi este foame.” *(Axios, Axios 1)*

Poemul-eseu arc verosimilitatea vieţii şi conferă lirismului o vitalitate şi o credibilitate fulgurante, cutremurătoare, în pofida dezinvolturii, E o posedare prin non-posedare şi o concentrare prin risipire. Ca în impresionism, fragmenlarismul şi analitismul dumică pînă la celulă însăşi parţialitatea şi partea. Dar efectul reunirii acestor petece de culoare e patetic: „în toate părţile deodată, zise / cel fără părţi. / Într-o singură parte, zise / partea” (Ce *este voinţa? Clnd* începe *şi încotro se îndreaptă).*

Jocul acesta dintre parte şi întreg pe care-l cultivă poemul-eseu e dublat la Emil Botta şi Nichita Stănescu de antropocentrismul limbajului care aduce în prim plan stări

Scanned with OKEN Scanner

stranii, dureri abstracte şi abstracţii cu o durere de rană vie, suferinţe ale dorinţei şi patimi ale creierului, pătanii ale spiritului. La Emil Botta cuvîntul e mai aproape de vrajă şi incantaţie, dar există o înscenare a eufoniilor, limbajul liric fiind tratat, ca mai tîrziu de Nichita Stănescu, precum o *teira incognito,* tărîm al resurecţiei şi al morţii, al visării şi rupturii.

Dacă „locul" utopiei perpetuează această *ierra în- cognita,* gestul definitoriu pentru creator e cel al răsturnării şi echilibrării, aşa cum îl execută păpuşa gravitaţiei şi antigîavitaţiei, micuţul *liop-Pă,* arlechinul de buzunar. Şi locul-nelocul utopiei *(u-topos)* şi gestul ambivalent sînt comune ambelor opere, fiind tipice pentru poemul-eseu, unde e căutată ţara necunoscută a unor impresii şi interpretări, cu o fervoare salutară, cîtă vreme ludică iar nu patetică. Fragmentarismul asigură deturnarea patetismului. Lacuna intervine în aceste situaţii pentru a salva textul de retorică, iar lapsusul decongestionează verbiozitatea precară. Viziunile interogative sînt o ¡formă excerbată a acestui papirus cu lacune ce smulge poezia de sub regimul incontinenţei de care ar suferi un text afirmativ ad infinitum. Şi, paradoxal, chiar repetiţia se naşte din conştiinţa unui text cu lacune, ce trebuie reconstituit, prin reluări şi presupuneri care tot speră să umple golurile obsedante.

cu
c

O Scanned with OKEN Scan

Repetiţia – în accepţia lui Kierkegaard e „acelaşi lucru şi totuşi schimbare” –, intervine asupra fragmentului, cum se întîmplă şi la Botta şi la Nichita Stănescu. Ea are drept rezultat un colocviu cosmic cu ecouri – vocile se multiplică şi subdivizează ;— pînă ce poeinul-eseu atinge o .arhitectură melodică de fugă, de .temă cu variaţiuni. Proza eseului se orchestrează, prin repetiţie, multiplicarea şi polivalenţa cunoscînd valorile intervalului, esenţiale în poezie. Nichita Stănescu a teoretizat, de altfel, *starea de ecou* a poetului, dar a atras, în acelaşi timp, atenţia asupra transformărilor şi schimbărilor ce apar în repetiţie, precum în urmă cu un secol Kierkegaard. „Au confundat, vai lor, starea de ecou a poetului cu repetarea mereu mai transformată a cuvîntului.”

Fărîmiţatul eseu din opera celor doi poeţi cere întotdeauna o subtilitate stranie. Suprafaţa viziunii transmite mereu un fior mitic şi simbolic, prin ingenioasa-i împărţire şi abstracta-i segmentare, prin tragica scindare şi inteligenta diviziune, prin fracţionarea matematica şi acea «asiriană» imbucătăţire tragică. „Papirus cu lacune”, poemul modern – cu toate aluviunile lui eseistice – se află sub semnul mitului lui Osiris. Putem vorbi chiar de o autoritate a fragmentaris- mului. Aceasta ar explica într-un fel cum este posibil să devină monumentală o poezie intersectată de eseu şi de adevărul polipier al viziunilor şi speculativului. Căci există un straniu caracter monumental, în viziunile lui Emil Botta şi Nichita Stănescu, asemănătoare cu nişte uriaşe tapiserii sau faţade cosmice, cu nişte imense, false şi iute schimbate cortine. Cei doi poeţi angajează spaţii uriaşe, atunci cînd îşi poartă dialogul familiar, chiar argotic-vulgar („Spun lucrurilor pe nume, / spun «tu» copacului, / mă adresez pietrei cu «mă», / îi spun «bă» cîinelui”, în poemul *Axios, Axios !).* Dar monumentalitatea – cu sensul de grandoare, splendoare sau măreţie – nu se comportă înţepenit, ca un basorelief iscat de arta statuară. Fragmentul autoritar şi memorabil e asamblat în poem, în structuri libere, ce glisează. îmbinarea

părţilor e nonşalanţii, iar înscenarea tablourilor pare sa fie tentată de *happenlng.*

Un ritm special caracterizează poezia lui Emil Botta. Iii scandează viziunile şi terorile, el încrucişează me- latorelo şi taie axa poemului, el hacuieşte unitatea epifaniilor şi înstăpîneşte acel *zig-zag compoziţional.* Teoretizată şi liric de Nichita Stănescu în *Elegia a opta. Hiperboreeana* („numai zigzag şi zigzag şi zigzag"), sintaxa fulgerului din poezia modernă imprimă sensul mişcării imaginare şi asigură contrapunctul. Zigzagul compoziţional relevă *magia indirectului* comuna ambelor opere. Asemeni lui Emil Botta, Nichita Stănescu închipuie măşti şi mulaje, ¡spectacole şi 'travestiuri, privind cosmosul şi „haosmosul" ideilor lirice, din punctul de vedere al infinitelor puncte de vedere. Botta e mai aproape de expresionism, în timp ce Nichita Stănescu se cuvine legat de suprarealismul „metodic" pe care l-am văzut cochetînd cu pictura naivă. Această vecinătate nu ni se mai pare stranie, fiind cunoscut interesul suprarealiştilor şi modernilor pentru arta primitivă şi cea naivă. Într-un poem *Arta scrisului,* aflat în volumul Oul *şi sfera,* Nichita Stănescu îşi asumă desenul primitiv, ce-l apropie într-a- atît de poetul *Întunecatul April:* „El îmi spuse / scrisul e un mod de a încetini gîndirea, / de a desena primitiv / chipul fiinţelor fără chip, / degetul pipăitului pur – / cel care a fost mai de dinainte / de crearea degetelor şi a lucrurilor." Nostalgia desenului originar e simultană cu nevoia de geometrie. în plină „negare a firescului" poezia e şi un strigăt de îmbrăţişare a naturii. Invocarea naturii devine astfel un contrafort necesar edificărilor multiple ale cuvîntului care, deşi tăgăduieşte firescul, visează mereu să-l reconstituie şi să-l reîntregească prin iluminare. Conştiinţa limitei şi delimitărilor presupune conştiinţa lacunei. încă o dată avem revelaţia poeziei lui Botta, graţie acestui autoportret din ciclul Opere *impersonale:* „Nevoia de geometrie e o spălare / nevoia de cifre / e un somn al revelaţiei, / nevoia de cuvînt / e o negare a firescului. *I* Natură, tu, izbucnire în hohote de rîs şi de plîns / a celui care nu a rîs şi nu a

Q Scanned with OKEN Scanner

plins / niciodată I” *(La o margine).* Abstracţionistul, nonfigurativul Nichita Stănescu cultivă magia geometriei şi fascinaţia sferei, a oului, în numerelor, a literelor pentru a ajunge astfel indirect, şi instantaneu, precum linia cutremurată a unei descărcări electrice, la concreteţe şi lucruri, la fiinţe şi anatomia naturii, ia celulă şi porii vieţii, la epiderma asaltată de simţuri şi senzualitate. Ar trebui comparate două poeme-eseu avind o temă comuna, anume dorul fără saţiu. E vorba de *Un dor fără saţiu* – poemul cu cea mai metodică structură declarativă şi monovalentă din volumul Pe-o *gură de rai* (1943) al lui Emil Botta şi de o *Invocare* aflată în *Oul şi sfera* (1967). Mai romantică, declaraţia din *Pe-o gură de rai* numeşte setea de infinit şi nepacea, ochiul răpitor de Himeră: „Un dor fără saţiu m-a-nvins, / şi nu ştiu ce sete mă arde me-reu.” Mai conceptual, poemul *Invocare* e totuşi plin de trimiteri la real şi concret (privelişti, mătăsuri, statui, orbită, mumia unui faraon) dar o ciudată eclipsă face invizibilă corporalitatea lumii, absorbită, esen- ţializată, dematerializată pînă la noţiuni şi concepte : „Şi cad în ea, / Văzutul, Auzitul, Degustatul, Pipăitul. / ca într-o foame nesfirşită şi adîncă / din pîn- tecul meu tras, mutată / pînă-n locul / pe care şi l-a dat de centru Infinitul.” Nichita Stănescu îşi motivează astfel demersul. Există însă, întotdeauna, o salvatoare imponderabilitate în abstracţie şi foamea de cifre. în nostalgia după izbăvitoarea concreteţe a lumii. O „imponderabilitate” caracteristică şi pentru poezia lui Emil Botta cu scrisul ei „uşure”, ca osul de pasăre, ieşind de sub gravitaţie printr-o artă a golului şi plinului : „Oase de pasăre să-mi fie / cuvintele, *f* oase de pasăre...” *(Menire,* în volumul *Roşu vertical*, 1967). În cea mai complicată aglutinare şi aşezare în scară a imaginilor, chiar şi în aceea construită după principiul reprezentării Leviathanului, greutatea suspendării metaforelor şi antinomiilor una de alta, e anulată prin dezinvoltura jocului liric şi arta alunecării : „Un soldat ţinîndu-se cu inîinile / de marginea unui nor... / De bocancii lui, cu nuinile încleştate /se ţine alt soldat / Da bocancii lui / altul, apoi altul. apoi altul şi altul, / şi-aşa pînă-n miezul pămîntuluL *R* Eu mă ¡las s-alunec pe şirul lor / ca pe-o frînghie... Deschid ochii, mă uit. / Coloana de soldaţi, nu se mai vede. / Probabil că vîntul a-mpins-o / cu nor cu tot, în altă parte.” *(Un soldat...* în volumul *Roşu vertical,* 1967). Valoarea eseului rezidă şi în imponde-rabilul asociaţiilor, în plutirea ideilor. Transpuse în poemul-eseu, aceste daruri explică frumuseţea ontologiei imaginare şi

Scanned with OKEN Scanner

inconiundabila arta conversaţională a poeziei lui Emil Botta şi Nichita Stănescu. în *Lupta inimii* cu *sîngeie,* monologul trăieşte drama limitei şi tentaţia transgresării. Impresionant este noul Babei imaginat de poet, cu puzderia lui de limbi care sini graiurile vorbite de toate elementele anatomiei umane : „Vorbeşte celula, limfa vorbeşte / cărămida mişcătoare a limbii, – / fiecare capăt de os vorbeşte/ topindu-şi în mişcare nimbul, nimbii". Confruntînd acest fragment cu el însuşi şi cu toata poezia lui Nichita Stănescu, ni se impune condiţia lui de auto- pastişă. Lectura-ecorşeu ne ajută să înţelegem cîtă dreptate avea Péguy afirmînd că scriitorul îşi petrece viaţa şi opera, auto-imitîndu-se din clipa descoperirii de sine. Lucrul e mai vizibil la autorii ce-şi impun originalitatea din plecare, cum s-a întîmplat cu Botta şi Nichita Stănescu, afirmaţi destul de repede. Obsesii comune, precum aceea a nefiinţei, sînt „tratate[4]* aidoma. Ca şi la Botta, aflăm în volumele lui Nichita Stănescu o poezie „nerăbdînd alte morţi decît *morţile inventate* (s.n.) de ea, să se-ntîmple" cum mărturiseşte *A* zecea *elegie.* Versurile scrise despre legănarea morţii în marele poem simfonic *Contemplarea lumii din afara ei :* „El leagănă moartea / pînă cînd răsar din ea cuvinte" par o profesiune de credinţă scrisă de Emil Botta. Singura moarte nerăbdată şi neinventată este aceea a tatălui şi a fratelui, la Emil Botta, prezentă în poezii-recviem a căror analiză ar demonstra încă o dată similitudini de viziune, un comportament aidoma în exteriorizarea durerii şi trecerea în operă a biografiei, Am putea să comparăm poe- mele *Priveşte înapoi cu emoţie !* (din *Un dor fără saţiu) Portret* şi T. B. fîn *Întunecatul April),* şi cîteva

titluri din *Vineri* cu cele din *Măreţia frigului,* unde resuscitarea celui dispărut provoacă procesul lăuntric şi declanşează autoscopia morală cu o tristă interogare. în acest punct al operei, e vizibilă mai mult decît oricind, influenţa lui Shakespeare. S-a vorbit de un hamletism sistematic în cazul lui Botta. Dar exista un hamletism sistematic şi la Nichita Stănescu, poet al elegiei filosofice, obsedat de tectonica fiinţei şi nefiinţei. lată-i pe cei doi scriitori întîlnindu-se şi prin admiraţia pe care i-o poartă marelui brit, de la care vor fi învăţat necumpătata lecţie a oximoronului convertit de rostirea modernă în paradox, supranatură şi suprarealitate. Un milenar concetto, *mişcarea nemişcată,* îi atrage în dese rînduri, lucru firesc pentru nişte creatori cu o structură barocă, dăruiţi metamorfozelor şi interesaţi de limitele staticului. Am putea cili *A unsprezecea elegie* în paralelă cu *Leoaica* lui Emil Botta, scrisă în perioada predării volumului la tipar şi apărută în *Vineri* (1971). Poezia lui Botta concentrează cîteva din marile teme şi posturi ale lui Nichita Stănescu : „Alergare şi zbor, aici, lingă mine / o cădere pe aproape de mine, / o leoaică ciocîrlie, aici, lîngă mine, / spintecă zarea. / Ah, alergare şi zbor, / vă iubesc nemişcarea!" *(Leoaica).* Să recitim cîteva versuri din *A unsprezecea elegie,* al cărei motto este „Intrarea-n muncile de primăvară", nu înainte de a ne aminti că Emil Botta identifică imaginaţia cu un arat înfricoşător, într-un poem, *Moralită- file,* tipărit în „România literară", în 1969, şi apoi, în .*Vineri.* Poemul reia cîteva versuri mai vechi din *Pentru Arşavir,* text ce datează din 1934: „Pluguri înfricoşătoare au arat noaptea, / în somn tragedieni despletiţi se jucau de-a Baba Oarba", modificate astfel în *Moralităţile:* „Înfricoşate pluguri 7 pare că ară ! / Comedienii pe un podium, / clocotind, spumegînd, / «Mireasa fierarului», recitind, / au uitat numele miresei fierarului. / A fost un lapsus, / o regretabilă omi- •nune. / (...) Aşa trecu ea / din existenţă în non-exis- ţenţci, / din conştienţă în non-conştienţă, / din creat ni increat / înfricoşate pluguri / pare că ară" *(A fost un apsus).* Amnezia care periclitează (sau potenţează) textul rostit pe scena (lumii şi a propriei vieţi) devine sinonimă cu nefiinţa, lapsus în marele text al vieţii şi al cosmosului ca o carte. Gîndindu-ne la obsesiile thanatice din poezia lui Emil Botta şi la ontologia fiinţei din poezia lui Nichita Stănescu, nu putem să nu interpretăm – de data asta pornind de la versul din *Moralităţiîe* – semnificaţiile de papirus cu lacune ale existenţei, cunoscînd golul ireversibil al non-

Q Scanned with OKEN Scanner

existen- ţei. După cum nemişcarea va fi fiind un lapsus al mişcării, o oprire în alergarea divină, cum traducea Platon adevărul ¡şi devenirea textelor ce-l rosteau. Fuga obsedantă din scrisul lui Emil Botta, alergarea şi zborul din poezia lui Nichita Stănescu identifică himera, dorul fără saţiu şi necuvintele cu un utopic papirus fără lacune. Mai trebuie să spunem că *A unsprezecea elegie* ca şi *Leoaica* sînt mari poeme patriotice, scrise ca meditaţii ale conştiinţei de sine. Iată cum dezvoltă Nichita Stănescu tema alergării şi nemişcării, pe orbita unei profunde asumări a spaţiului natal şi a tradiţiei pentru care Emil Botta a inventat Leoaica-ciocîrlie, ¡singura în măsură să „înalţe cantata, / un pean, un imn patriotic / – şi răcnet şi graţie – / se înalţă, se înalţă / pentru Arcadia mea, pentru ţara mea România" : „Ar trebui să *alerg*, mi-am spus, / dar pentru asta va trebui mai întîi / să-mi întorc sufletul / spre *nemişcătorii* mei strămoşi / retraşi în turnurile propriilor oase, / /asemenea măduvei, / nemişcaţi / aidoma lucrurilor duse pînă la capăt. // Pot să alerg, pentru că ei sînt în mine. / Voi alerga, pentru că numai ceea ce este / nemişcat în el însuşi / *se poate mişca*, (s.n.) / Voi alerga pînă cînd înaintarea, goana / ea însăşi mă va întrece / [...] pînă cînd alergarea / chiar în ea însăşi va alerga, şi va sta. [...] Iar după ce voi fi făcut ca alergarea / să mă-n- treacă [...] mă voi privi în toate lucrurile, / voi îmbrăţişa cu mine însumi / toate lucrurile deodată, /iar ele mă vor azvîrli înapoi, după ce / tot ceea ce era în mine lucru / va fi trecut, de mult, în lucruri (...] A fi înlăuntrul fenomenelor, mereu / înlăuntrul fenomenelor // A fi sămînţă şi a te sprijini / de propriul taii pămînl."

Orice perspectivă comparatistă *ud usurn delphini* poate refuza afinităţile pe care le aflăm noi în cele doua poeme, Atit de diferite. Şi totuşi ele proclamă o aceeaşi nevoie Indestructibilă de mari repere lăuntrice pe care o resimte fiinţa, dăruindu-se la infinit mişcării, alergării şi zborului, „Şi răcnet şi graţie" vede Emil Botta în peanul, în cantata nemaipomenitei ciocîrlii, distrusă şi distrugătoare pasăre „sfărîmată cu duioşia". Există, în împerecherea lui abstrusă de cuvinte, o intuiţie excepţională în ce priveşte individualitatea propriei poezii. Ea se va radicaliza prin originalitatea altui poet ce va defrişa noi teritorii pentru marile mişcări ale imaginarului. „Şi răcnet şi graţie" există în atîtea poeme ale lui Nichita Stănescu primite cu o reticenţă afişată de critică, neînţelese pentru partea lor de

stridenţă şi imperfecţiune, pentru excesele întru abstracţie şi viziune „primitivă". „Şi răcnet şi graţie pentru *neobişnuitul iiresc* pe care cel mai radical şi ludic poet postbelic a vrut să-l instaureze după ce, între cele două războaie, un alt mare poet, rădicalizînd romantism, expresionism, su- prarealism şi descîntec, nu a învăţat cuvintele şi nc- cuvîntele poeziei decît pentru ca să se poată juca de-a urletul de fiară şi graţia viziunilor. Emil Botta se aude strigat auzind versurile lui Nichita Stănescu din E<7<7 • «tu, nefirescule între fireşti / trăiri de pururi altceva. / Nu, niciodată nu eşti tu."

ACEL «EU tNSUMl»

izbit dc fliiiit de aripe de înger,
cu ochiul fix spre tine stăm lubitn, tu, care-ml
Inslngerl pe val, pe ah, pe au I

NICHITA STĂNESCU, CJntcc

Sisif sn ridic#! dijitr'* oglinzi ieşi dintre ele, şi uiiindU'SC înapoi spre mine îmi făcu un senin scurt sa intru între oglinzi.

NiClHTA STANESCU, Cc/c *pulru coerente {unciamenlalc*

Ar fi de discutat ce rol are violenţa în radicalizarea limbajului liric. Violenţa ca imprecaţie, bravadă, apostazie, anamorfoză. O neîndurare practicată în primul rînd cu sine, prin necurmatele asedii la care e supus eul liric, împresurat din toate părţile: „Mie însumi îmi sunt un cal troian. / Propriul meu umăr îşi cucereşte propriul meu umăr, / propriul meu ochi se jefuieşte pe sine" *(Calul troian}.* Ca şi la Emil Botta, blîndul şi ferocele trăiesc într-o proximitate ameţitoare. Şi poetul *întunecatului April* ar fi putut scrie *Blîndele şi ferocele activităţi ale insufle- ţitelor şi neînsufleţitelor:* „Deodată gîndul – mi s-a schimbat în vedere / şi ea a început să mă doară [...] Deodată, totul a început să treacă şi să se treacă/ să nu mai stea şi, – / să se alerge / [...] Să rupi ce n-a existat niciodată / şi ruptura să-ţi fie lumină, /durere ca o trombă / în absolutul deşert!" Poezie a construcţiei şi deconstrucţiei sînt ambele opere. *Ae- dificabo et destruam* scria Emil Botta, preluînd o deviză scumpă lui Montherlant. Trebuie sa înţelegem ispita „distrugerii" ca o ruptură, ca o vitală «retorică «a şocului» (Valery), necesară marilor vizuali ce nu vor să se complacă în decorativ şi pictura *au plein air.* Schimbarea» punctelor de vedere – care e „axa" ondulatorie a eseului —< devine, cum spuneam, şi o înlocuire de instanţe. Scenariul perspectiva! implică şi un scenariu juridic, un proces al ideilor, o judecată, o apărare a unei cauze, pricini sau legi. Viziunea, în proteismul ce-o caracterizează, e şi opinie sau un verdict, judecată de existenţă, hotărîre şi recurs, într-un orizont al aşteptării estetice şi axiologice, moral, prin însăşi fidelitatea faţă de finalitatea estetică şi axiologică, în elegia despre *Tentaţia realului,* Ni-

chita Stănescu muta imaginea clin tărâmul neangajat al opticii în spaţiul chibzuirii şi meditaţiei, al opiniei şi deliberării, al cumpănirii şi drămuirii: „lată-rnădus la tribunalul frunzelor, / la tribunalul umbrelor, merelor, păsărilor'* *(A cincea. elegie).* La asemenea judecăţi participau şi viziunile lui Emil Bottá, care, antropomorfizate, nu-şi vor lăsa debordanta imaginaţie să

C-du 217 coala ai

funcţioneze în golul insolitului ci vor vrea sa acţioneze ca o instanţă. Colocviul cosmic deliberează, acolo unde o simplă artă a conversaţiei eliberează acele replici interesate sa se producă, dar mai ales sa se audă. Individualizarea vocilor nu fărâmiţează colocviul cosmic cum s-ar crede. El este un tot, un întreg, tocmai pentru că se răspândeşte în toate părţile deodată. Polivalenţa şi polifonia asigură această integralitate, pe care ar ştirbi-o discriminarea, risipirea şi sumbra succesiune a întregului, acea autonomie a fragmentelor evocată în *Axios, Axios!*. O nouă obsesie comună, a întregului şi a părţii, opune, de astă dată, discriminarea asemănării şi simultaneităţii, „în toate părţile deodată, zise / cel fără părţi. / Într-o singură parte, zise partea", scrie Nichita Stănescu în poemul interogativ Ce *este viaţa ? Cină începe şi încotro se Îndreaptă ?,* de parcă i-ar răspunde lui Emil Bottá şi elegiei frîngerii din *Ascultind. cîntecele* (poem aflat în volumul Pe-o *gură de rai):* „Fost-am Plinătate şi eu, deşi Parte să fiu / în pravili mi-era dat"'. Ar merita o analiză mai amplă poemele-eseu *Anatomia,* fiziologia *şi spiritul* sau *Fulgerul şi frigul,* ce s-ar cuveni să fie comparate cu poemele închinate de Bottá lui Cervantes – alt zeu tutelar al lecturilor sale –, intrînd cu himerele şi donquijotismul, adînc, în poezia lui Nichita. Stănescu. Citind *Rosinanta* din *Epica Magna* <1078) avem o cale spre înţelesul pe eare-l diidea şi Bottá adevărului şi sincerităţii. Celebrul hidalgo e un pre-tetft pentru o mărturie biografică. El e adus în spaţiul propriilor himere, aşa cum se întâmplă şi în poemele pe care i le dedică Emil Bottá. Cervantes ii asigură o ascendenţă lui Stan Păţitul şi e văzut ca o întrupare picarescă a mitului chrislic *(Iberia, Cervantes).* Un mare poem, *Contemplarea*
lumii din afara ei, e conceput ca un poliplic. ParteaJ îi revine Nervului *terestru,* partea a H-a Nervului-divin şi fiecare din cele două perspective, profană şi sacră, cunosc o cvinluplă fragmentare, aşezînd faţa în faţă cinci perechi opuse şi complemeniare, ca jumătăţile simetriei, ce provoacă dialogul şi duelul dintre cuvinte şi .necuvinte. Dubla perspectivă – cuci acest poem e o memorabilă întruchipare a temei dublului în lirismul modern – e asigurată de cei doi martori paradoxali: *Cel* care a *murit despre cel care nu s-a născut* şi *Cel* care *nu s-a născut despre cel care a murit.* Ea se continuă în dicotomia şi complementaritatea perechilor *Nervul terestru vs. nervul* divin, *Fonetica terestră* vs. *Cînlecul, Morfologia terestră* vs. *Crntăreful, Sintaxa terestră* vs. *Sensul.* Emil Botta nu a scris asemenea poeme riguroase, simetrice. Ne-am oprit la *Contemplarea lumii din afara*

ei pentru a diferenţia vocaţia analitică a celor doi poeţi, deosebiţi prin felul în care fragmentează şi parcelează imaginarul. Poemul lui Nichita Stănescu are o rigoare, chiar o pedanterie vizionară de negăsit la Emil Boita. El presupune un program în sensul pe care-l dau acestui cuvînt informatica şi cibernetica sau muzica cu program. Un program inexistent la Botta. Din simetria pe care o creează „fişele[1]’ imaginare, izbucneşte un mic poem răsturnînd maiematica meditaţiilor. El ne dă portretul poetului – nu un portret robot, ci o identitate pe care nimic nu o poate deturna de la sine şi ascunde de sine. Poetul este suEetul şi cîntecul, ne reînvaţă Nichita Stănescu : „El leagănă moartea / pînă cînd răsar din ea cuvinte / şi împodobeşte cu lacrimi / legile stelelor fixe. / El este numit, uneori, sufletul, / dar cel mai exact ar fi să-i spunem, / totuşi, cîntecul.”

‘Atracţia pehlru eseul simfonic – prezentă şi în scrisul lui Emil Botta (să ne gîndim la *Concertul),* de pildă, cunoaşte la Nichita Stănescu desfăşurări mai ample, o patimă şi o manie „wagneriană” a orchestrărilor, dovadă şi această *Temă cu variaţiuni,* utilizind

opt partituri. Poetul va renunţa, în ultimele curţi, la expansiunea verbala. Se va laşa atras de forma de mugure sau de sîmbure a hai-kai-ului, de *Noduri* ş[*Semne,* de negloria unor *Opere impersonale,* în care cultiva „firimitura lirică" precum altădată filosoful «Les miettes philosophiques». Spectacolul singurătăţii îi prilejuieşte celui ce a scris poemul *Voci de mulţî oameni la un Joc,* aflat în volumul *în dulcele stil clasic* (19[7]û), un eseu-miniatură de mare forţă, căci făcut din sentenţe, din apoftegme. Descoperim aici o artă eliptică de unghiuri frînte ce-ar fi trebuit să domine mai adesea discursivitatea dezlînată a unor poeme : „Stele, constelaţii, universuri, – / cămăşi ale singurătăţii u- nui zeu ; / numite deal, cîmpie, mare, / sărăcăcioase cămăşi ale cuvîntului, / şi tu cuvîntule, blestematule, / cămaşa a frigului". *(Frig) O* altă obsesie comună este aceea a luptei cu dublul, cu daimonul, cu altor-ego-ul. Am putea vedea cît de asemănătoare sînt *Al meu. suflet, Psychée, lacob şi îngerul,* comparîndu-le cu poemul lui Emil Botta *Cu privire la tabloul lui Delacroix : „Lupta lui lacob cu îngerul",* reprodus în ciclul de *Inedite* dintr-un volum ce reedita cărţile interbelice. Poemul va intra în volumul *Un dor fără saţiu* (ediţiile 1976, 1978). Intilnîrea cu îngerul e violentă la ambii poeţi, aşa cum o descrie şi în *Nod 28* Nichita Stănescu : „Daimonul meu vine de departe / în gazda făpturii mele, / eu ştiu cînd vine căci mă izbeşte". Din aceeaşi paradigmă face parte şi *Lupta lui lacob cu îngerul sau • despre ideea de «tu»* din *Necuvintele* (1969), comparabil cu *Elogiul ipocriziei* (1931) unde, să ne amintim, doar numele era neschimbat, în vreme ce totul putea fi aiteritate, „tu" : „Numai numelui meu nu-i spun «tu»;/ în rest însuşi sufletul meu / este «tu», ! tu, suflete". Din nou ne convingem cît e de aproape poezia lui Nichita Stănescu de eseu şi cit de departe pocite fi eseul de poezie. În cea mai intimă întîlnire a genurilor există un loc al necomunicării, o graniţă unde individualitatea simte că „De la eu la eu distanţa / e acoperita de moarte" *(Lupta inimii cu sîngele),* rea'i-
zînd pericolul sincopei în circuitul cuvintelor din natura şi contra-natura poeziei. Din perspectiva axiologici, istoria poeziei şi opera marilor lirici seamănă cu un „papirus cu lacune'*, lapsusul fiind, în atari situaţii, o absenţa sau intermitenţa a valorii. Ipostaza dublei condiţii (destinaţii, atracţii, naturi) a lucrului şi motivul dublului harţuind propria fiinţa creează în poezia lui Nichita Stănescu un. adevărat arhipeleag de *poeme-eseu.* Să amintim *lanus, centaurul, Caín şi Abel, Dubla N emesis* şi lîlsu'-pnnsu', *Cuadriga, Savonarola, Pomule, copacule, Cintec, sau altfel spus, repede ochire asupra plantelor, Nedreptatea ca formă de contemplare a naturii, Lupta ochiului cu privirea, La plecarea daimonului,*

Scanned with OKEN Scanner

Dialog cu oda În metru antic, Ce alb, ce negru de alb 1, Pean, Învăţăturile cuiva către fiul său...

în toate, spaţiul delimitat şi determinat de oglinzi creează o sisifică reflectare, o luptă cu îngerul şi dai- monul propriei imagini, o repetare şi schimbare de sine, ce tind să-l releve pe „acel «eu însumi»“ mereu cercetat de Emil Bolta şi de Nichita Stănescu. Dialogul dezlănţuit de imixtiunea dublului e necruţător. El bîciuie sensurile, fie chiar numai cu acel „izbit de fîlfîit de aripe de înger” evocat într-un *Cintec de dragoste.* Intervenţia dublului produce fisura şi răneşte un limbaj monolitic şi monovalent, cel al începuturilor, al onomatopeii şi interjecţiei: „Izbit de fîlfîit de aripe de înger, / Cu ochiul fix spre tine stau / iubito, tu, care-mi însîngeri / pe vai, pe ah, pe au!” *(Cintec).* Logosul lui *vai,* evocat şi do Emil Botta, hărţuieşte memoria *Necuvintelor.* Dar e vorba de un limbaj rănit şi sfîrtecat, care a cunoscut multiplicarea şi bogăţia pe care tocmai ruptura din iubire le instaurează. Poe- mul-eseu a transformat exclamaţia şi strigătul în vor-. bire lirică. El este acel Sisif între oglinzi invocat de Nichita Stănescu în *Cele patru coerenţe fundamentale.* Privindu-se în oglinzile cu miriade de ochi ale „adevărului polipier”, poetul şi limbajul liric îşi caută unicitatea, visînd să fie „acel «eu însumi»“ inconfundabil.

„LV *STARE SA-Şî LOCUIASCĂ TOT TRUPUL DROGATA-*

numai în vis
trăiau cu tot trupul deodată

Spuneau că cei ce sînt treji nu sînt în stare să-şi locuiască tot trupul deodată
• • r .....* ’ •
însăşi privirea se poale trezi şi-atuncî în ea nu mai trăiesc toate culorile deodată-

N1CHITA STANESCU, *Către Hypnoi*

Există în poemul-eseu, precum în genul străin ce hibridează lirismul, şi o stare de somnie sau de reverie a ideilor, un mod neaşteptat de a le relaţiona, mai a- propiat de arătările din vis. în poezia lui Emil Botta somnul şi starea lunatecă a conştiinţei îşi preling apele astrale peste conturul prea orgolios al lucrurilor vegheate şi observate. Doar marii lucizi ştiu să preţuiască scenariile visului, înţelegîndu-le tensiunea şi atracţia şi resimţind-o cu neliniştea şi legitatea ce apropie sferele de

Magdeburg. Capacitatea de analiză a visului e uriaşă, ajutată fiind de mişcarea *au ralenti* a imaginilor, plutind suspendate într-o lipsă de grabă ce înfrîn- ge mişcarea sau o preschimba într-o dilatare terifianta a staticului, într-un fixism halucinant. Nîchita Stănescu traduce forţa analitică a visului, oprindu-se la un coşmar prezentat în *Somnul cu Herăstraie-n el,* un fel de noapte a sfintului Bartolomeu în care victime sînt caii. Expresionismul imaginilor însîngerate ne readuce în memorie atîtea poeme scrise de Botta, unde martiriul se lasă văzut, în toată grozăvia lui, prin trapa somnului. Vizualul terifiant adînceşte în asemenea descripţii o atitudine morală de deconspirare a atrocităţilor şi de incriminare a faptelor reprobabile *(Pe Clm- pia Turzii} Pămlnt t lacob, Beurl, Valonul*; În *cer, în alt sat).*

Un poem intitulat *Către Hypnos* ne explică, de astă dată, ieşirea din starea de veghe, ca o recuperare a în-

tveguluî, a unei existenţe „cu tot trupul deodată", în care forma îşi aparţine „în întregime şi toata / deodată", neparcelmdu-şi afectele, simţurile. Invocarea somnului se arată a fi, ca în multe poeme scrise de Emil Botta, •o somare şi forţare a integralităţii şi simultaneităţii 'fîtetei: „Ei trăiau în somn pentru că / numai în vis, / trăiau cu tot trupul deodată". *(Către Hypnos, II).*

Motivaţia, implicită la Emil Botta, ocupă în versurile Iui Nichita Stănescu spaţii largi destinate prelegerii. Cite un fragment ne trimite mai evident la somnam- bulismul şi plutirea atîtor viziuni din *întunecatul April, Pe-o gura de rai, Vineri* şi *Un dor iară saţiu:* „Păsările lor zburau dormind, / peştii lor înotau dormind. / Caii lor galopau în somn". Ne amintim crîmpeie din Botta: .«Vin. acum în nopţile, roată, / o halima, una mie de ■nopţi. / Vino şi tu, sabie, armură, / să lupt cu somnul care mă fură. // Atît am visat, că nu mai ştiu / dacă moartea mea e înger sau drac / dacă în cer s-au ivit stele sau ghimpi, / dacă luna e lună sau vultur sau rac" *(Un cuceritor).*

În *Alegorie,* pămînt şi cer dorm unul în braţele altuia, înfrăţiţi ca niciodată şi „visînd o irealitate". În *Vizite* „Piratul din Mările Chinei / a sosit în somnul meu pe o luntre fragilă". Somnul prilejuieşte apariţia unor stranii cohorte de viziuni în *Nuanţe, Epithalam* („Dormeam lin în criptele somnului / şi ţeseam un văl ¿pentru fantoma cea dragă"), *Schiţă pentru internul ineu, Spiriduşul somnului* sau *Cerb.* în *Poarta sublimă* somnul e raiul şi posibilă harta a supranaturii: „Prin bruma somnurilor mele / raiul, raiul vedeam, / printre fulgeroasele stele, / raiul aiurărilor mele... / Aş fi ridicat o hartă / a supranaturei prin care mirarea, copilăreşte, mă poartă." în gîndirea fiinţei din poezia lui Nichita Stănescu, raiul înseamnă totalitate, polivalentă, libertate, acel spaţiu reprezentat şi reprezentabil întotdeauna ca o hartă a supranaturii, în care îţi locuieşti deplin lumea* lăuntrică şi „tot trupul deodată" : „Spuneau că cei ce sînt treji / nu trăiesc în ei înşişi.// Spuneau ca cei treji / nu sînt altceva decît / privire, atunci cînd privesc, / auz, atunci cînd aud, / durere, a- ^tunci cînd şe-ndurerează / /Spuneau că cei ce sînt

Scanned with OKEN Scanner

treji / nu sínt în stare să-şi locuiască / tot trupul deodată *I* ci, / ca şi cum ar fi goi / pe dinlăuntru, / ei, cei treji, aleargă tot timpul / ei înşişi / fiind rînd pe rînd / numai o gleznă / sau nu / numai o tîmplă / sau / numai un braţ, – / restul trupului azvîrlindu-şi-l / rînd pe rînd în tenebre. // Ei îi. urau pe cei treji / numin- du-i / «Cei fără de trup». / 7 Dar ura lor / din cînd în cînd devenea / colosală / pentru că, spuneau ei / însăşi privirea se poate trezi / şi- atunci în ea nu 5nai trăiesc / toate culorile deodată“ *(Cálre llypnoa).* Somnul ne aduce în starea de a trăi total, ceea ce starea de veghe drămuieşte şi fracţionează. El nu înseamnă repaos ci un mod de acţiune la puterea întregului, a multiplului, soldat cu împlinirea acelui rîvni-t „adevăr polipier”. Ni se relevă astfel, chiar dinamismul poeziei şi elementul ce-l protejează. Doar visul menţine- ritmul, fervorile. „Nu există o tehnică a înregistrării ideilor în momentul lor culminant. Ideile sínt un mod de acţiune” scria Nichita Stănescu. Poemul-eseu îşi asumă astfel acţiunea, rezervîndu-i scenariile treziei şi somnului, cele din urmă mai agere, mai muncitoare, mai intense. Faptele somnului ne angajează integral, /spre deosebire de faptele stării de veghe „specializate[1]', maniheiste, univoce. Acelaşi rost îl are somnul şi în poezia lui Emil Bolta, mai darnică, mai sărbătorească, mai debordantă cromatic, în epifaniîle smulse zeului Hypnos. Trăirea la puterea întregii fiinţe nu se reduce numai la o experienţă a paradisului. Ci dimpotrivă, prin exacerbarea şi paroxismul fiecărei celule, ea implică şi experienţa infernului. E o experienţă pe care şi-o asumă, din nou şi mereu, exprimarea, rostirea, poezia cum ne asigură Nichita Stănescu, „a-ţi exprima în mod coerent o idee sau un sistem de idei înseamnă a face întrucîtva experienţa infernului” (Logica *ideilor vagi).*

Infern şi Paradis, somnul presupune o smulgere din cercul strimt al individualităţii şi întîlnirea cu alteri- tatea, cu un alt destin. El este spaţiul experienţelor, o \ du nuova continuă : „Cu mare mirare, cu mare deznădejde mă regăseam tot unul / la sculare din somn, Şi La sculare / din nefocul şi nefumul frigului de a fi

Q Scanned with OKEN Scanner

acelaşi mereu, / de a fi prins în laba de leu a destinului, ! de greaţa de ei spune întruna : eu şi eu şi eu / mereu între alţii şi alţii şi alţii" f/nvkUe).

rărim al tuturor posibilităţilor, somnul îi prilejuieşte poetului şi întâlnirea cu marele matematician Georg Cantor, cel ce a dăruit un alt statut paradoxului în lumea cunoaşterii ştiinţifice. În *Aleph la puterea Aleph,* Nichita îşi plasează în somn dialogul cu Georg Cantor, făcînd din lumea lui Hypnos un nou theatrum mundi, cum, de atîtea ori, şi Emil Botta : „Deodată mi se arătă Georg Cantor / care-mi zise : ! – Vai mie, de trei ori / vai mie / După ce-am dat numerelor cea mai înaltă / luciditate / pe care-ar putea s-o aibă un număr, / după ce ! am dat trezie punctelor, / cea mai înaltă trezie, / iată, acum, eu însumi dacă mai pot. / să mă arăt în visul / vreunuia care doarme... / – Cum, strigai, dorm? – Da, mi-a răspuns, dormi!"

Vedeniile somnului sînt eteroclite în ambele opere. La Botta ni se arată Liszt şi Eminescu, îngerul, Oarecare, Asasinul năzdrăvan, Palidă Rază, fratele Nimeni, vărul Nicăieri, Ulysse, lei, minotauri, centauri, Adonis, .monarhul Timp cu nobilii lui „Azi şi Ieri, Acum şi A-ntunce", lunarul cavaler, Meşter Lup, Jupîniţa Mioară, Gérard de Nerval, Andersen, Whistley şi aşa mai departe. La Nichita Stănescu triumfă aceleaşi epifanii eterogene în care e loc pentru toate, de la firul de iarbă şi pînă la Euclid şi Georg Cantor, fără a ocoli păsările, copacii, jivinile sîngeroase sau blinde. *în dulcele stil clasic* cuprinde şi un poem *Despre lupul singuratic,* ce pare o replică la *Anacreontica* lui Emil Botta, aflată în sumarul volumului din 1943. „Cade lupul singuratic / pe laba-ngheţînd apatic / şi adoarme şi visează / îngeri pe zăpada trează. / Le mănîncă creierul / lepă- dîndu-şi obiceiul. / După-aceea în alt vis / leapădă tot ce-a ucis, /într-un infinit dormind / visător şi trimbu- lind... / Şi rămîne-n vis flămînd / lupul şui şi alergînd, / lupul cel din viitor / de argintari şi de or. / Şi visînd în vis adoarme / dinlr-o foame, dragă doamne, / cu care l-ai otrăvit / de din sus din infinit." *(Despre lupul singuratic).* Tonul visător şi trimbulind, legiferat liric de Nichita Stănescu, are deja o tradiţie şi o ascendenţă, úe netăgăduit în poezia lui Emil Bolta, unde visul şi visul ca visezi (— în *Opere impersonale* se afla un poem intitulat *Visam* ca *visez)* este cel mai adesea primul impuls al genezelor lirice, dacă nu pretextul unui periplu de eseistică imaginară.

S-ar cuveni poate sa relevăm -tentaţia virtuozităţii ce însoţeşte o poezie care şi-a făcut o credinţă din ruptură şi stridenţă, afişînd teribilismul formelor, prozaismul, conceptualismul. Şi Botta, şi Nichita Stănescu sînt nişte virtuozi ai predării de sine şi duplicităţii, eroi ai stratagemei şi inocenţei. Virtuozitatea lor atinge maxima amplitudine în

Scanned with OKEN Scanner

exploatarea virtualitaţilor lirice. E o măiestrie în joaca de-a imposibilul şi puţin probabilul, o artă funambulesca de-a gîndul şi cuvîntul. Virtuozitatea celor doi poeţi ni se relevă în marile lor exerciţii de stil, netemătoare în faţa incongruenţei şi agresivităţii pe care o impun poeziei toate stilurile hibride. Ea transpare şi în întoarcerile la certitudinile melosului, însoţind (şi eliberînd) tensiunea insuportabilă a viziunilor abstruse şi fracturate. Virtuozitatea creează, la Emil Botta, cîmpuri poetice imponderabile, zone ale plutirii şi legănării de sine, în aeriana împărăţie, în suava beatitudine, unde pare să nu existe decît rAerul, tremurătorul, copilul, clarul, / în aurii pînze se înfăşoară / în caleaşca trasă de fluturii săi / a venit de cu seară. / / Noaptea întreagă a lunecat, / pe vioara divină, arcuşul divin. / Opreşte-te ! Stai! Asupră-ne stai iară şi iar, / cer adamantin“ *(Aerul, tremurătorul...).* Peisajul beatificat se umple de „cerescul fapt al dimineţii“ în văile imperiale, acaparând lumea din afară şi universul lăuntric: „vale, nelinişte, cruce“ (Mafii- •*nata).*

Asemenea dematerializări într-o diafană predare de sine şi cuminţi întoarceri la spunerea „în dulcele stil clasic“ aflăm şi la Nichita Stănescu, atras în plină acrobaţie a abstractului de patetismul sufletului fără prihană, de joaca de-a fi copil şi de a se cuibări în alint, oricît de copleşitoare pare să fie Hiperboreea „zonă mortală / a maimarilor minţii” *(Elegia a opta, Hiperboreana).* Există în toate cărţile poetului şi o virginală numire a cosmosului, o stîngăcie şi chiar o

¡neştiinţa în faţa arătărilor lumii. Ispita dulcelui stil clasic pătrunde ca o fantă, ca o rană în corporalitatea modernă, iluminată de versurile paradoxale, aţiţate de algebra minţii şi a fiinţei. E vorba chiar de rană, •căci melosul e aproape de threnos şi tragic. Autolegă- narea, prin apelul la eufonie şi rimă interioară, e gestul ptiu care poezia îşi recunoaşte melancolii şi tristeţi pe care ar vrea să le „adoarmă" prin cintec.

Nichita Stănescu ştie să creeze, ca şi Emil Botta, acel *vertij al ecourilor,* prin care cuvîntul muşcă din ■sine, vrind poate ca şi înţelesul pe care-l poartă sa muşte din sine, micşorînd durere, spaimă şi suspiciune. Rima interioară devine la aceşti poeţi o neasemuită vorbire intre un -«eu» şi un «tu» sau un «celălalt» al limbajului, între «eu însumi» şi un «eu însumi», dez- lănţuiudu-se astfel un *har* şi un cor al vocilor, un *şarm* •(charismatic) şi o *şagă* a lor, o corală a psihicului, un madrigalesc cosmic, ocrotitor de angoase şi obsesii. După un secol, poezia lui Eminescu Ce *te legeni* se aude prin vocea lui Nichita Stănescu îngînînd melodic- strident *Pomule, copacule • Cintec sau altfel spus, repede ochire asupra plantelor.* Iată ce va fi însemnînd schimbarea trăită de cintec devenit „repede ochire a- supra", eseu, un alt fel de dulce stil clasic al cuvintelor. Fireşte, eseul intervine în poezie şi ca o mască, disi- mulînd, pentru a proteja şi dezvălui, un limbaj ce riscă să se atrofieze sub clopotul de sticlă al purităţii şi autonomiei. Poezia nu poate rămîne departe de compozitul fertil şi vital. Eseul, poemul-eseu închipuie, deci, încă o mască, încă un adevăr metafizic, în accepţia lui Wilde în poezie. De care s-au slujit, adeseori, şi Emil Botta şi Nichita Stănescu, poeţi ai măştii, veniţi pe calea regală deschisă de Eminescu. Ei doi vor fi fiind, poate, cei mai importanţi din lumea românească a secolului XX. Emil Botta e un maestru al măştilor carnavaleşti, al travestiurilor destinate privirii, folosind doar implicit limbajul ca o disimulare. Nichita Stănescu socoate cuvîntul o masca şi una din accepţiile pe care le au necuvintele sale e aceea de suprafizionomie, de expresie suprapusă peste obrazul de drept al limbajului. Cuvîntul nu se teme sa devină qui-pro-quo la Ni-

chita Stănescu. Operaţie de premeditată protejare a unui incognito şi inefabil modern: „înhămat sini / la un car abstract. /Scade trupul meu pe măsură ce / se umflă în mine / măştile rîzînd şi plîngînd ale cuvintelor" (Căderea *oamenilor pe pămlnt).*

Măştile asigură, după expresia lui Nichita Stănescu, acea mizâ pe nenăscuţi : „Sínt nenăscut. Ceea ce se vede / de jur împrejur nu sínt decit / părinţii părinţilor [...] Protoplasme de măşti fluturătoare / se-ntretaie înaintea mea / şi-apoi dispar, în vînăta-nserare / no- roasă, grea" (Miza *pe nenăscufi).* Masca e o armura în care să ne-ascundem *(O armură).* Sau un recipient de metal protejînd, ca foiţele de aur, în antichitate, obrazul celui dispărut, „obrăzar" menit „să dea tărie-a- celui chip curgînd", cum spune poetul: „Plecăm încet, ne smulgem greu din iarbă, / ca nişte măşti de fier, menite / să dea tărie-acelui chip curgînd" *(Măştile de fier).* Doar Nichita Stănescu mai are o asemenea înţelegere a abisalităţii obrazului adăugat – abi- salitatea epidermei suprapuse – pe care va fi avut-o cu certitudine Emil Bottá, cunoscînd-o, în primul rînd din lecţia cosmosului şi apoi din aceea a teatrului. Arta măştilor se învaţă de Ia cosmogonii, în primul rînd, de la metamorfoza lumilor. Abia în ultimul rînd de la Teatru. Ea se deprinde din geneză şi din geneza lăuntrică, unde apar şi dispar măştile sufletului. Sau cum scria poetul în *Stare :* „Pînă la urmă cade sub inimă alunecînd de pe ea, – o mască sonoră." Doar Nichita Stănescu a înţeles, asemeni lui Bottá, că masca e o lupă măritoare adăugată obrazului pentru a-l vedea mai bine şi a-l dezvălui. El a socotit epiderma o îmbiînzire a rănii trăite de ecorşeu, asediul la care e supus *Onml-fantă,* simbol al lecţiei de anatomie pe viu : „O îmbiînzire pentru el şi o mască / un fel de lupă măritoare / a fost înconjurarea lui cu piele / şi trimiterea lui finală / în cinci degete cu unghii" (Smulgerea *măştii,* în *Epica Magna).*

Şi i-a fost dat Iui Nichita Stănescu să scrie una dintre cele mai interesante poezii ale măştii, văzute ca o imposibila schimbare la faţă a sufletului şi moralei indestructibile. Putem să vedem în *Nod'2* o replică la

Œ Scanned with OKEN Scanner

martiriul tragerii pe roata : „Nu curge din el / ceea ce vrei să curgă din el! / Nu cade din el / ceea ce vrei să cada din el! / Nu moare în el / ceea ce vrei să moară în el, / împărate ! / / Roata îi rupe carnea / şi carnea nu i se mai sfhşeşte ! / Roata îi rupe sîngele / şi singele nu i se mai sfîrşeşte, / împărate ! / / l-am jupuit pielea de pe el / şi sub piele i-am găsit tot piele! / I-am spart ochiul şi sub ochi / i-am găsit >tot ochi 1 / l-am smuls limba / şi sub limbă i-am găsit / tot limbă, împărate ! / / I-am tăiat inima / dar sub ea aflam tot inimă! / I-am despicat fruntea / dar sub ea aflăm tot frunte ’ I-am frînt şira spinării / dar sub ea aflam tot şira / spinării, împărate ! (...) Ne tocim de moartea lui / care nu-l moare, împărate !”

Poemul *Nod 2* conţine o excepţională morală a e- corşeului: „I-am jupuit pielea* de pe el / şi sub piele i-am găsit tot piele![4'] Oricît am desfolia prin analiză sensurile creaţiei, bucăţile pe care le smulgem întregului nu-i pierd configuraţia şi individualitatea. Ecor- şeul ne trimite imperativ la trupul iniţial şi inconfun- dabil de dinainte de jupuire. Anatomia operei ne toceşte pe noi, exegeţii ei, de o „moarte” care nu e nefiinţa textului pe care-l citim şi-l despuiem de pieile succesive şi simultane, privîndu-l prin acţiunea de hă- cuire şi tranşare a citatelor, de organe vitale care se refac încontinuu, .inimă sub inimă, frunte sub frunte, şira spinării sub şira spinării, limbă *(şi limbaj)* sub limba (şi limbajul) tăiate pe masa exegezei.

Nod 2 ne oferă implicit şi o pildă pentru exersarea şi e- xercitarea actului euristic şi hermeneutic. Lectura ca e- corşeu este încă (şi doar) o încercare (un eseu) pe calea cunoaşterii poeziei. După ce am practicat tot soiul de decupaje făcînd din opera un alai de citate (măşti) ale ei, autoritatea întregului şi a integrităţii prin unicitate ni se impune cu o forţă ce nu trebuie ignorata. Starea de trezie a actului critic seamănă cu aceea descrisă de Nichiita Stănescu în poemul *Către Hypnos :* „Ei, cei treji, aleargă tot timpul / în ei înşişi / fiind rînd pe „rînd / numai o gleznă *I* sau nu / numai o tîmplă / sau / numai un braţ, – / restul trupului azvîrlindu-şi-l / rînd pe rînd în tenebre,” Comentatorii operei, „cei treji”, sînt

cum. îi numeşte poetul „Cei fără trup”. Şi, într-adevăr, după ce citeşti îndelung un scriitor, trăind o fervoare a părţilor şi fragmentului, în pulverizarea treziei nu poţi decît să-ţi doreşti un somn şi un vis al Jecturii. După o îndelungă analiză şi o nesfîrşită scrutare de ecorşeuri (citate), «trăieşti brusc nostalgia după acele fiinţe ce „trăiau în somn pentru că / numai în vis / trăiau cu tot trupul deodată”. Atunci se produce ruptura, şi întregul corp al unei cărţi (re) începe să se simtă visat, visînd să fie perceput în întreaga şi indivizibila lui fiinţă. Şi atunci ne despărţim de ecorşeu pentru a trai întregul Text, ca pe un papirus fără lacune.

FRAGMENTE

Q Scanned with OKEN Scanner

în *Phaidros,* Socrate îşi începe cel de-al doilea discurs unde preamăreşte iubirea celui îndrăgostit şi laudă nebunia *(mania),* Apoi dă exemple din care aflam că nebunia nu-i lucru de ocară Ia cei din vechime, numele ei fiind legat de «cea mai mîndră dintre arte, de arta de a străvedea în viitor, spunîndu-i arta nebuniei, *manike...* în schimb oamenii de astăzi neştiind ce e frumosul au strecurat aici un *t* şi au numit arta de a vedea cu duhul *mantike».* lată „infima şi delicata literă 1 care poate fi însăşi trecerea", nuanţa subtilă ce stă mirată „între eroare şi teroare" din *Alegoria* lui Botta, subţirea şi înalta literă *T* din poemul *Thanatos,* fragila structură în formă de T pe care a fost răstignită Himera din poemul *Cervantes.*

Şi tot legat de Himeră, într-o notă la *Phaidros* se explică traducerea lui *himeros* prin „valul de dor". *Un dor fără saţiu* este însăşi himera lăuntrică. Un joc de cuvinte, bazat pe etimologii false ne propune următoarele sensuri, atît de fertile pentru înţelegerea lirismului lui Botta, prima silabă *hi* trimite la *hienai cv* înseamnă „a merge către", a doua silabă *mer,* care formează valul, „unda curgătoare" *(rhoe).* O poezie a valului de dor, a călătoriei obstinate spre nevăzut, ea însăşi undă curgătoare şi himeră a scriiturii.

C.J.i 2Î7 C<Wl.i

Scanned with OKEN Scanne

Ce plenitudine a revărsării (jindului despre nume, cuvinte şi sensuri în *Cratylos.* Devii Circumspect cu etichetările. La un moment dat, Socrate spune că cei din vremurile vechi numeau ziua *heméra, híméra* sau he- *mera,* pe cînd cei de azi o numesc *heméra.* Doar în măsura în care oamenii se bucurau şi doreau *(himei- ron sin)* acea lumină care se isca din întuneric, a primit ea numele de *hiinéra,* „dorita". La Bottá se păstrează mereu această ambiguitate şi hibridare a sensurilor. Himera e aducerea în lumină a dorinţei şi dorinţa luminării de sine. Etimologia himerei ne ajută să recuperăm senzaţia aceea de auroral şi diurn care scaldă poezia lui Emil Bottá. Noptatecul, viforosul şi cruntul nocturn, acel *nigredo* al ai chimiei alunecă în zori de zi şi *albedo.* Dorul fără saţiu aduce himera la lumina zilei, de nu va fi ea chiar aurora eului liric.

Citesc într-o scrisoare către Louise Colet, trimisă de Flaubert în 6 sau 7 august din Croisset, un pasaj care-l apropie neaşteptat de Bottá. Există la Bottá acea impersonalizare obţinută *via theatri.* Multe pasaje din scrisorile lui Flaubert ne pot ajuta să-l înţelegem pe Bottá : „Fondul naturii mele este, orice s-ar zice, saltimbancul. Am avut în copilărie şi în adolescenţă o dragoste nemăsurată pentru scenă. Aş fi fost poate un mare actor, dacă m-aş fi născut mai sărac... Eu unul admir foarte mult tinicheaua sclipitoare şi aurul. Ba chiar poezia tinichelei mi se pare superioară, fiind tristă.- Dacă Bottá n-ar fi fost decit – scriitor am fi înţeles oare mai bine poezia lui ? *Bio-graphia* pare adesea mai puternică decît *graphia.* Oricum perfecţiunea sau imperfecţiunea omului ţin de incapacitatea lui de a-şi atinge direct obiectul. Totul se obţine, vorba lui Kier- kegaard, cu ajutorul opusului celor dorite. Melancolicul are cel mai acut simţ comic. „Saltimbancul" Flaubert, neatingîndu-şi visul, e mai actor decît Bottá cînd scrie. Impersonalitatea lui e mult mai teatrală decît a lui Bottá. Şi tot bovarismul din acele «affres du style»... Altfel, Bottá a avut parte de „poezia tinichelei" pe

care-a exprimat-o uneori indirect, prin „melodioasa tragedie”.

Caut în *Cratylos* locul unde se spune că limba este zeul Pan în persoană, pe jumătate raţiune, pe jumătate sălbăticiune. Aşa comentează şi Constantin Noi- ca. În fine, găsesc pasajul. Vorbind despre Pan cu Her- mogenes, Socrate îi spune : „Tu ştii că vorbirea semnifică *tot (pan),* că se roteşte şi se întoarce întruna, fiind de două feluri : adevărată şi falsă Ceea ce e adevărat din ea e bine netezit şi divin, locuind acolo sus cu zeii, falsul însă, aspru şi ţinînd de firea ţapului *(tragikos),* se află jos în gloata oamenilor. Căci poveştile cele mai multe, cit şi minciunile aici se găsesc, în vîafa tragică *(tragikon)* [...] Aşadar, pe bună dreptate, e numit cel care face cunoscut *tot (pan)* şi care se răsuceşte întruna (aeî *polon),* Pan căprarul. *(Pan aipolos),*

el fiul cu îndoita fire al lui

Hermes, neted în jumătatea de sus, iar jos aspru şi întocmai ţapilor. Şi este Pan acesta, fie rostirea chiar, fie fratele bun al rostirii, dacă e într-adevăr fiul lui Hermes”. Există în poezia lui Botta o foame, o aviditate de tot. Scriitura lui are o parte netedă şi una aspră, se roteşte şi se întoarce întruna şi e de două feluri : adevărată şi falsa. Ea arc o nedesăvârşire în desăvîrşire. Este perfecţiune şi imprecizie, claritate şi îngăimare. armonie celestă şi sălbăticire bolborosind. Este gratie Şi tragedie, clasicitate şi încîlcire. Pan a dat numele său panicii, acestei terori c<jre invadează întreaga fiinţă şi natură, presimţind prezenta Totului care tulbură simţurile şi spiritul. Există în lirismul lui Botta, aflat suh semnul lui Pan – şi <nci se poate deschide paralela cu Blaga – o senzualitate primară irepresibilă. semnificaţie ce se lasă despuiată ulterior pentru a personifica Marele Tot. integralitatea fiinţei -Pan este mort- spunea Proudhon refe- rindu-se la disoluţia instituţiilor, moralei. Simbolul a evoluat dinspre outromurul senzual şi exisluntial spre

ideea de falie şi apocalipsă. Oricum, lirismul modern şi hermeneutica lui nu pot elimina aceasta efigie. Poemul *Proverb* despre moartea lui Dionysos trebuie citit şi ca un *Proverb* despre dispariţia lui Pan, încă una din „morali taţi le legendare" pe care ni le oferă opera lui Botta, fără sa fie influenţat neapărat de Laforgue.

Mircea Eliade scria în *Şantier :* „Mă întreb dacă nu a venit timpul să ne emancipăm de primatul cunoaşterii prin inteligenţă, prin spiritul pur. Dacă nu trebuie să încercăm şi o cunoaştere globală, organica, prin pasiunile, entuziasmele, păcatele şi somnul nostru." S«* vede în acest fragment gheara lui Gide. Toate acest«* apropieri Eliade, Botta, Gide nu fac decît să confirme ideea lui Roland Barthes susţinută în *Plaisir / écriture / lecture (Les Lettres françaises,* 9 februarie 1972) că orice fact cultural. întotdeauna multidimensional, ne trimite la o istorie plurală a creaţiei şi a lecturilor. Mai mult, orice analiză comparatistă este un spaţiu hedonist, o reflecţie despre plăcerea şi seducţia textului. Dacă putem vorbi de un donjuanism al textului, precum Barthes, cu atît mai firesc ne apare donjuanismul lecturii.

Surprinzătoare este comparaţia pe care-o face Mir- cea Eliade între Nietzsche şi Miorifo (e vorba de ciobanul din baladă). Existenţele celor doua personaje ar fi comparabile. Nietzsche, acest mare bolnav, a fost în stare să facă din boala lui unicul mod de a-şi cîştiga sănătatea. El a văzut în ea un mijloc spiritual. De altfel, Eliade citează din Nietzsche o frază la care-ar subscrie oricînd şi Botta : „Prin spirit trebuie ajutată natura." Cred că genul acesta de comparatism neaştep- ta e cel care mă atrage. Comparaţia intre termeni îndepărtaţi o aceea care protejează pe tot parcursul pi diferenţa, distanţa, disimilaritaten celor două lumi a

Scanned with OKEN Scanner

duse, printr-o abrupta tectonică, în proximitate. E, mai degrabă, metafora critică. Poate. Un spirit ghiduş ne tot repetă '«comparaison n'est pas raison». Şi, totuşi, stabilirea unei vecinătăţi a unui „alături de[M], „în preajma lui", „în relaţie cu", „privitor la" care sa-i aşeze printr-o aluzie-fulger pe Nietzsche lingă ciobanul din *Mioriţa* nu e o simplă colaţionare şi confruntare hazardată. În arta nu e vorba doar de mărimile corn; parabile din matematică. Analogiile, apropierile, asimilările, relaţiile, raporturile, în fine, unităţile de măsură şi greutăţile ce echilibrează balanţa artisticului îşi păstrează acel drept şi dar esenţial: de a pune pe un taler pana – imponderabila efigie a spiritului şi a sufletului – şi de a cîntări cu ea orice greutăţi. Dezechilibrul nu va veni nîcicînd de la imponderabila unitate ce măsoară, ci de la absenţa ei. Nimic nu-i va putea înlocui şi aproxima imponderabilitatea.

SOMAU

LECTURI ÎN ECORŞEU : INDIRECTA SIMILITUDINE :

Ecorşeul – o viaţă subterană a lecturii 7
Surîzători jupuitori şi jupuiţi . . 7
Lectura ca ecorşeu 13
Literatura experienţelor. Experienţa literaturii 18
„După exemplul lui Kierkegaard", cum scria Mircea Eliadc 19
Un martor fraternizând : primele poeme expresioniste 23
„Să descoperi un demon nou : unul neştiut de nimeni[4]' 27
Jurnalul deghizat (dincolo de artificiul clasic)4U
Pe culmile subiectivităţii 62
Pseudo-tratat al afinităţilor 109
Lirismul geamăn, sosia lirismului 132 Filosoful din Bale ..... 153 **
O formă noua de patetism : ambiguitatea revelatoare 153 ..... ~
O mie şi una de nopţi ale poemului 162

¿su .

întunecate şi vesele jocuri ... 174 „Scara cea mai lungă a sufletului” 185
Paroxismul Utopiei 195
„Leoaica-ciocirlie”..... 205
„Declinarea abisului[1]* 213

EXERCIŢII DE NEASEMÂNARE

Regia de smilitudini – o magică imprudenţă 239
Alte „Zări şi etape[1'] : Expresionismul 282 Paradoxul suprafeţei : ea dă individualitatea şi adincimea . . . 282 Simulacrul alterităţii 293
„Eul tîrziu”..... . 304
Triplul salt parodic..... 308
„Statuia ironică”..... 343

COMPARATISMUL PARADOXAL

„-Arbor invers” 401
„Joc de treceri” 410
„În lumea simultană... În lumea supra- simultană” 421
„Un laser lingvistic” 429
Vizualul vociferant: „Doamnă cu topo-raş” 437
Autoportretul ca mit al alterităţii . . 445
Poemul-eseu 459
„Un adevăr polipier, multiform şi cu miriade de ochi” 464
„Papirus cu lacune” 471
Acel .«eu însumi» ,..... 480
„Iii stare să-şi locuiască tot trupul deodată” .486

FRAGMENTE

Scanned with OKEN Scanne

Proclamînd similitudinea pnn exerciţii de nease- mân are şi visînd marea diferenţă şi originalitate sub orizontul analogiilor, ecorşeul, ales de noi ca o metaforă pentru lectura critică, ne readuce aminte ca ceea ce pare a fi doar epidermă, în poezie, fiiosolie, pictură ori scenariu existenţial sau artistic nu e nicidecum suprafaţă, superficială alcătuire. Dimpotrivă. Suprafaţa e garanţia şi receptacolul adincimilor. Pielea susţine atît de inconfundabila individualitate a fizionomiei. Ea modifică şi protejează diferenţa fundamentală. în profim-' xime, lucrurile seamănă, sînt îngrozitor de la fel. Ceea ce se petrece în lectura-ecorşeu este mereu o citire a celor aproximativ asemănătoare cu dorinţa de a releva diferenţa. E aici autoironia comparatîsmului ce se distanţează de propria-i rîvnă şi do credinţa ca fota est *sinul* pentru a elibera tocmai individualitatea, vocea şi universul inconfundobil al creatorului.

ISBN 973-23-0154-6 **Lei 29**